



DIVISIÓN DE CIENCIAS Y ARTES PARA EL DISEÑO
Doctorado en Diseño

***Una visión artística posible:
Análisis de un proceso interdisciplinario
entre la vanguardia tecnológica digital,
el humanismo y las artes visuales***

Bela Gold Kohan

Tesis para optar por el grado de doctor en Diseño
Línea de investigación: Nuevas tecnologías

Miembros del Jurado:

Dr. Luis Soto Walls
Dr. Manuel Gil Antón
Directores de tesis

Dra. Beatriz Barba de Piña Chan
Dr. Ricardo Yoclevzky
Dr. Luis Ignacio Sáinz

México DF, noviembre 2009

Para Milorad Pavic los pensamientos del hombre son como las habitaciones de una casa:
unos están lujosamente adornados, en otros se arrumban los recuerdos
no alegres, otros cuartos reciben la luz solar y otros dan al traspatio.
Dedico esta tesis a quienes me han iluminado mi propia casa,
a quienes con su amor y comprensión me permiten tener la más lujosa
de las moradas: Jorge, Natalie e Ilan.

Bela Gold

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Reconocimientos

La nobleza obliga brindar un merecido reconocimiento al doctor Luis Soto Walls quien brindó con lucidez para ceñir con su característica precisión los alcances y la delimitación de la presente tesis, asimismo al doctor Manuel Gil Antón, cómplice de esta aventura y quien sin sus valiosas observaciones no hubiera sido posible darle una consolidación y sistematicidad teórica a la gran cantidad de nociones, conceptos y enfoques que se iban construyendo conforme se avanzaba en la investigación. De igual modo, son inapreciables los consejos que desinteresadamente me ofreció el doctor Luis Ignacio Sáinz, quien fue un convencido promotor de la importancia y el impacto, en términos de análisis estético significaría emprender y poder cristalizar un proyecto de investigación como el actual. Finalmente, todo esto no hubiera podido ser sin la generosidad de la Universidad Autónoma Metropolitana, quien desde su carácter público y generosidad permite el desarrollo de proyectos de investigación novedosos y que no se sujetan estrictamente a los cánones tradicionales de la elaboración de una tesis.

Asimismo, no puedo dejar de mencionar al Centro Multimedia, Taller de Gráfica Digital del Centro Nacional de las Artes, que me permitió explorar y “jugar” con las interminables posibilidades de creación y re-creación artística de las Nuevas Tecnologías Informáticas y que me permiten complementar, reinventar y refrescar mi propuesta artística.

Finalmente, agradezco la ayuda que me ofrecieron Alfredo León Valdez, Moisés Martínez de la Rosa y Edgar David Heredia Sánchez, quienes en distintas etapas y fases de este proyecto colaboraron decisivamente para solventar el trámite administrativo que supone la elaboración de la tesis doctoral que nos ocupa.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Sinopsis

La investigación *Una visión artística posible: análisis de un proceso interdisciplinario entre la vanguardia tecnológica digital, el humanismo y las artes visuales*, que se presenta, para optar por el grado de doctorado en Diseño, es una investigación que se caracteriza por recuperar la memoria histórica de un evento vergonzoso para la humanidad el Holocausto, sin embargo no es trabajo que pretenda explicarlo, censurarlo o condenarlo ni siquiera se pregunta cómo es que fue humanamente posible el devenir de tal yerro de la humanidad, el propósito de los esfuerzos de la autora es revisar la gran cantidad de archivos y documentos, que no hace mucho vieron la luz, para resignificarlos artísticamente, apoyándose en las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, experimentando, con el objetivo de que ese horror se perpetúe en la memoria, pugne por no olvidar y nos recuerde permanentemente que los sueños de la razón también producen monstruos.

Si bien es cierto que una de las características del documento es la construcción de un discurso artístico a través de la creación de proyectos estéticos que transfiguran el lenguaje dotando de un nuevo significado simbólico a objetos inanimados, su propósito además de salvaguardar la memoria, también es apoyarse en las posibilidades inagotables de manipulación que dan las nuevas tecnologías digitales a los talentos artísticos, donde este arribo de la computadora, no sustituye para nada las “viejas” técnicas, sino las complementan, abren mayores posibilidades de expresión, sin que por ello se coloquen por encima de las tradicionales técnicas de creación artística. No habría otra manera de recuperar documentos y archivos, reproducirlos tal cual para formular una evidencia tangible, que el uso de las NT como instrumento de apoyo y reproducción, el que permite respetar la fuente original.

Para ello, la solidez teórica del documento descansa en una revisión del Humanismo y sus derivaciones, destacándose el Posthumanismo. El Holocausto es una demanda discursiva para la apropiación y post producción artística, hay que enfatizar que no pretende abordar sus causas y consecuencias, por el contrario utiliza los objetos del control e identificación logística del nacionalsocialismo para que esa tragedia no sea borrada de la memoria del hombre y pueda producirse una vez más.

Índice

Índice de Imágenes	III
A modo de introducción	V
Metodología	IX
Capítulo I. Memoria, duelo y Humanismo	
1.1 Memoria: Holocausto y duelo	1
1.2 Memoria y olvido. Los procesos históricos	5
1.2.1 Memoria	5
1.2.2 El duelo	6
1.3 Perspectiva analítica	9
1.4 Hacia una delimitación general del Humanismo	10
1.5 Aproximación a algunos autores humanistas	13
1.6 El imperativo categórico: Kant	15
1.7 El “imperativo categórico” según Theodor Adorno	18
1.8 Evolución del Humanismo	24
1.8.1 El Humanismo ateo	24
1.8.2 La propuesta de Fromm	24
1.8.3 La propuesta de Emmanuel Lévinas	26
1.8.4 Otras veredas para el Humanismo	30
1.8.5 ¿Humanismo versus Posthumanismo?	33
1.9 Paul Celan: <i>Fuga sobre la muerte</i>	37
1.10 Los límites de la lucha cultural: y sin embargo, es el sendero que nos queda...	39
1.11 Algunas notas sobre el andamio analítico	42
Capítulo II. El análisis de la expresión gráfica como discurso artístico	
2.1 El origen	45
2.2 El estado del arte	47
2.3 Desde dónde se produce la obra	49
2.4 El proceso creativo	51
2.5 El concepto como especificidad de un objeto de estudio	54
2.6 El uso del color y las texturas	55
2.7 El discurso artístico y el objeto artístico	58
2.8 Elementos formales-paradigmas formales y discurso iconográfico	61
2.8.1 Localización de elementos que articulan un discurso artístico. Cambios de perspectiva	62
2.9 El uso de la letra y la prefiguración de la imagen a partir de la letra	65
2.10 Las nuevas tecnologías y la obra artística	70
2.10.1 Algunos usos de los recursos tecnológicos digitales	70
2.11 Creación de imágenes a partir del uso de las herramientas digitales y otras aplicaciones tecnológicas	73
2.11.1 Una reflexión sobre la técnica y el uso de las tecnologías	73
2.12 Recuperar la historia y la memoria	77

Capítulo III. Las tendencias tecnológicas: el uso de la tecnología digital como herramienta para la sintaxis artística.

3.1	La perpetuación de la memoria.	80
3.2	El arte y la negatividad radical	87
3.3	Humanismo, arte y tecnología	91
3.4	Antecedentes y teorías. La relación del arte con la ciencia y la tecnología	95
3.5	Los cambios: la reproductibilidad de la obra artística según Walter Benjamin	97
3.5.1	La apología, la no apología: las nuevas tecnologías. Las verdades-riesgos de la humanidad deshumanizada	97
3.5.2	Algunas consecuencias de las innovaciones tecnológicas y de su combinación con las técnicas tradicionales	103
3.6	La cibernética o cibercultura	106
3.7	Las nuevas tendencias	116
Conclusiones		121
Fuentes de consulta		164

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Índice de Imágenes

Imágenes 1 y 2. Original y fotografía. (Tomada del archivo)/Digitalización de la imagen anterior.	124
Imagen 3 (serie). Variantes de manipulación digital.	125
Imagen 4. Gráfica intervenida-intaglio con polvos dorados y plateados. (122 X 91 cm.)	126
Imágenes 5 y 6. Variantes de la obra de la página 127 a partir de la misma matriz, generando posibilidades de diferentes lecturas. Estos grabados proceden de la transferencia directa de un documento original.	127
Imagen 7 y 8 (series). Diferentes alternativas de una matriz única.	128
Imagen 9. Gráfica - intaglio: una de las alternativas de una matriz. (91 X 61 cm.)	129
Imagen 10 y 11. Alternativas de lectura a partir de la misma matriz: polisemia.(122 X 91 cm.)	130
Imagen 12. Intaglio y chinneé collé. (91 X 61 cm.)	131
Imagen 13. Intaglio ciego con entintado blanco parcial y polvo de grafito. (122 X 91 cm.)	132
Imágenes 14 y 15. Detalles de la obra de la página 133	133
Imagen 16 y 17. Intaglio entintado a la poupeé con polvo de grafito. Misma matriz, diferentes soluciones. (122 X 91 cm.)	134
Imagen 18. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de dibujo-grattage obtenido de una placa de cobre. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)	135
Imagen 19. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de una imagen intervenida procedente de un archivo de PowerPoint. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)	136
Imagen 20. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de una imagen intervenida procedente de un archivo de Power Point. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)	137
Imagen 21. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de una imagen intervenida procedente de un archivo de PowerPoint. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)	138
Imagen 22. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de dibujo-grattage obtenido de una placa de cobre. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)	139
Imágenes 23 y 24. Ejemplo de dos libros de artista, con 100 páginas cada uno. Armados con imágenes digitales impresas sobre etiquetas autoadheribles. (67 X 50 cm.)	140
Imágenes 25 y 26. Ejemplo de dos libros de artista-objeto; el de arriba con formato de biombo y armado con grabados (0.50 X 1.20 m). El de abajo es un libro compuesto de 10 páginas de grabados-intaglio ciego, encuadernado siendo su eje principal un tubo de PVC (1.18 X 0.96 m).	141
Imágenes 27 y 28. Libros de piedra: impresión sobre piedra cantera con técnica láser a partir de archivo digital + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color) (40 X 40 X 8 cm.)	142
Imágenes 29 y 30. Libros de piedra: impresión sobre piedra cantera con técnica láser a partir de archivo digital + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (30 X 30 X 7 cm.)	143
Imágenes 31 y 32. Libros de piedra: impresión sobre piedra cantera con técnica láser a partir de archivo digital + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (30 X 30 X 7 cm.)	144

Imágenes 33 y 34. Impresión a partir de archivo digital y perforación sobre piedra pizarra con sand blast + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (Pieza superior: 20 X 15 cm/Pieza inferior: 18 X 14 cm.)	145
Imágenes 35 y 36. Impresión a partir de archivo digital y perforación sobre piedra pizarra con sand blast + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (Pieza superior: 18 x 10 cm./Pieza inferior: 16 X 14 cm.)	146
Imágenes 37 y 38. Impresión a partir de archivo digital y perforación sobre piedra pizarra con sand blast + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (Pieza superior: 18 x 13 cm/Pieza inferior: 20 X 10 cm.)	147
Imagen 39 (serie). Propuesta de instalación sobre muro.	147
Imagen 40. Wimpel bordado electrónico. Impresión en plotter, gran formato (20 X 1.70 m., hojas grandes impresas.)	148
Imagen 41. Segunda fase del Wimpel Dibujo sobre tela a partir de la impresión en plotter. (20 X 1.40 m.)	149
Imagen 42. Detalle.	149
Imagen 43. Tercera fase. Bordado electrónico sobre tela. (1.70 X 30 m.)	150
Imágenes 44 y 45. Acercamientos de la obra de la página	151
Imágenes 46 y 47 (serie). Impresión digital sobre carnaza. (Aprox. 8 X 12 cm, 10 X 12 cm, 10 X 10 cm.)	152
Imagen 48 (serie). Impresión digital sobre carnaza. (Aprox. 8 X 10 cm, 12 X 14 cm, 14 X 10 cm, 11 X 12 cm.)	153
Imagen 49 (serie). Propuesta de instalación.	153
Imagen 50 (serie). Imagen digital de origen. Cadena de amuletos impresos con plotter de inyección de tinta. (14 X 57 cm)	154
Imagen 51. Sand blast intervenido con técnica mixta sobre piedra natural (40 x 40 cm)	154
Imagen 52. Sand blast a partir de archivo digital intervenido con técnica mixta sobre piedra natural (40 X 40 cm)	155
Imágenes 53 y 54. Sand blast a partir de archivo digital intervenido con técnica mixta sobre piedra cantera (40 X 60 cm)	156
Imagen 55. Vínculo de video	157
Imagen 56. Sand blast a partir de archivo digital intervenido con técnica mixta sobre piedra cantera (30 X 30 cm)	163

A modo de introducción

How do we ensure that 'never again'
isn't an empty slogan... I believe we start...
by fighting the silence that is evil's greatest co-conspirator.
He reminded us that *evil has yet to run its course on Earth*.
And it hasn't.
Barak Obama

La representación estética e historiográfica del Holocausto, desde un punto vista general no debería ser diferente a cualquier otra representación que tome en cuenta un pasado histórico. Sin embargo, al plantear el problema de la representación de la barbarie, de la destrucción de una parte de la humanidad y de la civilización, no se puede limitar solamente a la interpretación histórica, sino que se hace necesario ir más allá de la intención.

La representación estética de los acontecimientos, como es en este caso el Holocausto, guarda íntima relación tanto con el acto de redefinir el status de “estética”, como con la dimensión del hecho histórico y la atrocidad del mismo. La impresión anímica que produce el término Auschwitz, se contrapone con el deseo de que la vida, el arte, el pensamiento, la discusión y la política sigan su curso.

En el caso de la presente investigación lo que se pretende presentar es el enfrentamiento, mencionar lo que no se puede decir, darle forma a lo indecible y de representarlo estéticamente; ello por la necesidad de usar el recurso de la representación para lograr los objetivos de la preservación de la memoria, los objetivos de la educación y la denuncia de los hechos.

Debido a esto se genera una irremediable tensión, que habrá de ser resuelta con la conciencia de reconocer que más que cualquier otra manifestación del espíritu humano, el arte tiene la capacidad de servir como bálsamo de justicia, a partir de su inmensa capacidad expresiva, incluso de aquello que por su magnitud es indecible.

El arte se funda en la dimensión conceptual y estética. Para ser vislumbrado necesita de la concepción estética y para ser comprendido, echa mano de la intervención conceptual. Así

se genera una reciprocidad entre lo estético y lo conceptual. Esta correlación confiere al arte una claridad de conocimiento muy importante para lograr entender y transmitir un mensaje con alto grado de complejidad.

Sin embargo, el arte tiene límites y es necesario estar consciente de ello. La representación artística del Holocausto tiene límites estéticos y morales. Es importante advertir que es una obligación la transmisión de los significados, de tan atroces acontecimientos, a las nuevas generaciones y refrendar con ello el valor de dichas manifestaciones, ya que sólo así se logrará perpetuar la vigencia de esa realidad.

No se trata de quebrar un tabú, sino de darle legitimidad a partir de la desmitificación del mismo. Las posibilidades de establecer por medio de estos testimonios, los documentos de archivo, el rechazo a la representación mimética, que se limita a narrar lo ocurrido, es ajeno a la creación de imágenes idealistas y de consuelo. Esto implica un proceso de resignificación de las evidencias históricas que dan testimonio de tal hecho, la generación de un discurso que permita al artista y a los espectadores apropiarse del dolor y sufrimiento, y al mismo tiempo permita aleccionar sobre lo funesto y evitar su repetición.

Lo anterior ya que, cuando estudiamos o nos referimos a la historia de la humanidad, entendemos el registro de los acontecimientos del pasado, estudiando críticamente los documentos que certifican los hechos para el pasado no reciente, siendo que para el pasado inmediato, para la actualidad, los hechos pueden ser - son - testigos auténticos de la historia.

Es necesario reiterar que no se trata de hacer ni equivalencias entre la crueldad humana ni semejanzas cuantitativas y evolutivas en las que el Holocausto es, sin duda, la más grande muestra de una barbarie científicamente elaborada, por el contrario el propósito es indicar que más allá de la magnitud de los hechos hay un denominador común. Las manifestaciones del arte ante el horror son también pertinentes en situaciones históricamente diferentes.

Podemos o no referirnos a ella como a la historia de los aniquilamientos, que por desgracia han plagado a nuestra humanidad. Solo referirnos a la historia del siglo XX nos conduce a identificar que en el centro de esta centuria aparecen los campos de concentración, por mencionar por desgracia, nada más algunos ejemplos, los campos de trabajos forzados, los campos de entrenamiento para la muerte. Las purgas de Stalin y sus campos de la muerte, los campos de exterminio y concentración (lagers) de la Alemania nazi, los campos de concentración en China durante el régimen de Mao, el genocidio del pueblo armenio, las matanzas en Ruanda, las purgas en Camboya, la masacre de hindúes y paquistaníes, el drama de Darfour, los conflictos étnicos, raciales, territoriales, religiosos de África, por nombrar solo algunas de las masacres, violencia sin fin, refugiados por cientos de miles y limpiezas étnicas como la de Bosnia y Albania.

Todas ellas con un denominador común la discriminación, discriminación religiosa, sexual, de género, intolerancia del individuo por aquello que le resulta ajeno, que le es diferente, hoy día, sin embargo, es necesario destacar que las dinámicas sociales han generado que la discriminación tenga un nuevo cariz el de la indiferencia, es decir, en la actualidad ya no vemos a los mendigos y a los discapacitados con desdén, ni siquiera con lástima hacia su condición física y calidad de vida.

Por el contrario el discurso público no ha colaborado en la atención de la problemática que se enfrenta, ha derivado en que ante los esfuerzos por mostrar igualdad en dicha situación los sujetos ignoren o simplemente vean como natural su condición y que por lo tanto ellos mismos, los que padecen esta situación, la resuelvan por sus propios medios.

Cabe señalar, que sea por discriminación, por odio o cualquier otra circunstancia la muerte deja marca, cincela con dolor las hendiduras. Incuestionable resulta el hecho de incluir en este análisis, en este manifiesto del sufrimiento, el lamento por los aterradores y cobardes genocidios perpetrados por la misma humanidad, por nuestros mismos congéneres. Resulta muy complicado y doloroso establecer un número exacto de estos tristes y dramáticos acontecimientos en el mundo. Cuando nos referimos a estos hechos, tan frío es el enfoque que para acercarse al tema, que no nos queda otra alternativa que recurrir a las estadísticas.

La razón de esta investigación no termina de dirimirse en el terreno del recuento de hechos. La tesis presentada en este trabajo considera contribuir a proponer una humanidad mas conciente y misericordiosa, dejando atrás las miserias propias del hombre. De lo que trata esta tesis, lo ya ampliamente comentado, es de destacar la importancia y función de la memoria, recordar lo acontecido y no conceder y dar paso al olvido, válido para todo evento de barbarie.

Como ya se menciona en esta tesis, este estudio aspira a presentar, a partir de una visión artística y con la aplicación de las tecnologías, un espectro de la memoria que contenga implicaciones políticas, sociales y éticas, para manifestar lo inefable a partir de símbolos y metáforas polisémicas, que de otra manera hubiera sido imposible materializar

El luto, el duelo, la memoria, el no olvido. Al parecer, no se ha recordado lo suficiente. Las barbaries se repiten. Los crímenes de la humanidad para la humanidad no han cesado. Recuperando a Manuel Reyes Mate, hoy más que nunca necesitamos reorientar el pensamiento. De lo contrario, la memoria que recupera los hechos y hace responsable a la historia, rendirá testimonio de nuestras acciones y omisiones, si no conocemos nuestro pasado estamos condenados a repetir nuestros yerros interminablemente, eso sí cada vez con mayor eficiencia y éxito.

En el presente trabajo, no se utilizan en la obra ningún material de imágenes fotográficas, ya que hay un rechazo a la obviedad en el mensaje. Los documentos son abordados no sólo como testimonios, ya que son testigos del horror. Aún tratándose de documentos, papeles, escritos, cartas o etiquetas ello no los hace inertes; por el contrario, los convierte en verdaderos testimonios de una brutalidad ejercida con sistematización y estricto orden administrativo y burocrático. No son necesarios los comentarios interpretativos en esta obra, ya que el mismo documento de archivo y su tratamiento deben ser los detonantes de la interpretación.

En este orden de ideas se destaca el papel relevante que juegan el silencio y la memoria en la manifestación artística. El silencio no es sólo el significado del olvido. El silencio debe

ser suplantado por el recuerdo, por la memoria. Sin embargo, silencio y memoria serán objeto de análisis, donde se destacará que su audacia en la representación artística no es gratuita. A pesar de lo inquietante y doloroso a que conducen las manifestaciones artísticas, éstas traen consigo una satisfacción que tiene que ver con el placer. Esta perturbación y confrontación, entre traer a la manifestación artística un tema conceptual y temáticamente desgarrador, y el tratamiento que se le da al mensaje, estético, a todas luces, produce una conmoción que podemos denominarla como catártica.

Como hipótesis se plantea el uso de la estética como factor detonante de una contraposición que permite reforzar el mensaje de la obra visual que deberá estar alejada de la búsqueda del placer estético “voyeurista”, es decir de aquel placer, que busca el observador, donde se procura alcanzar satisfactores “estéticos” en la observación de lo terrible, lo espeluznante y lo desgarrador.

Ello supone el establecimiento de un proceso de apropiación de signos lingüísticos, donde en su postproducción y posterior conversión en imágenes, subyace la idea de presentación de concepciones estéticas que abordan el horror de una época conflagrada dentro del colapso de la civilización europea. ¿Es posible agregar momentos estéticos a lo horrible, a lo moralmente inaceptable? Se trata de llevar la expresión artística al límite de la contradicción con la finalidad de provocar con esta paradoja la más brutal confrontación.

Metodología

El planteamiento de producción de la obra artística que se presenta a partir de este texto, no pretende recrear la historia. Lo que se pretenden alcanzar es mediante el uso de las nuevas tecnologías (NT) insertar un nuevo contexto de percepción de la misma obra de arte, la construcción de paradigmas remite por necesidad a modelos estéticos que transfiguran y perpetúan la memoria, seleccionando objetos de archivo, los cuales al ser reelaborados por necesidad aluden a los documentos testimoniales.

La tarea de la investigación emprendida, pretende construir una cosmovisión artística, donde el artista –creador- y su obra exploran las posibilidades de las NT. Estas tecnologías son utilizadas adecuadamente y sobretodo al estar concientes de sus límites se puede dar lugar a una modificación sustancial del discurso artístico así como a una variación de las técnicas que dan lugar a la obra de arte, ello por fuerza remite a la definición/construcción de un andamiaje teórico que permita ver las obras de arte como *obras abiertas*, donde éstas puedan ser abordadas desde distintos miradores analíticos, éticos y estéticos, empresa que supone que dichas categorías, que si bien son distintas, en algún momento se cruzan y confluyen en todas las actividades humanas, siendo para este caso la obra de arte el pretexto idóneo para revisar el empleo artístico de las evidencias de un evento fundamental, por el horror de sus dimensiones en la vida moderna de la sociedad: el Holocausto.

Por tal motivo, esta revisión de las creaciones artísticas referentes al Holocausto tiene que ver con una revisión de la imagen y su función/concepción como portadora compleja y epifánica, que tiene que ver con una verificación crítica de sus impulsos y motivaciones (causas/razones), donde el manejo alarmista y de denuncia de esta barbarie, tiene que dejarse de lado, para dar lugar a ser concebidas como expresiones artísticas que se ubican en el mundo de los hechos, de las ideas y de la memoria.

Abordar de esta manera los sucesos de *Auschwitz* reclaman un andamiaje teórico/conceptual que permita responder las siguientes interrogantes ¿cuál es el proceso crítico radical ante la situación extrema de la ruptura de la ética en vida?; es decir, ¿cómo entender y explicar que la humanidad fue capaz de incurrir en semejante atrocidad, cuando se supone que la cultura y el avance científico supondrían desterrar cualquier resabio de odio y venganza?

Asimismo, el trabajo de investigación busca apartarse de las revisiones críticas que se ha hecho en torno al trabajo artístico realizado en los campos de concentración. No busca denunciar y acusar, eso ya se ha hecho con suficiencia y ha encontrado eco en otras expresiones de la actividad humana, lo que pretende esta investigación es que las evidencias del exterminio judío sean reapropiadas y resignificadas; ¿con qué propósito?:

para buscar la perpetuación de la memoria, donde el uso de la estética sea un factor detonante y antagónico para reforzar el mensaje de la imagen.

Una de las críticas y acercamientos al arte es observarlo, visto como un medio generador de transgresión, con lo que se busca sacudir a la sociedad, y a sus modelos y mecanismos de interrelación; no obstante lo anterior, para propósitos de esta misma investigación se deshecha tal pretensión y en su lugar lo que se busca es la rendición de un testimonio que al mismo tiempo evoque y rememore; es decir, que guarde luto y preserve la memoria colectiva. Los derroteros expuestos explorarán al humanismo, como corriente filosófica ejemplar para alcanzar los objetivos planteados; revisar al humanismo desde sus preceptos, sus complacencias, sus límites, sus reformulaciones y avances que irán dando lugar a subcorrientes denominadas posthumanistas y por consecuencia en no pocos intelectuales denominados post-poshumanistas.

Por lo que corresponde a la revisión estética/artística, se recurre a la base del análisis y las pretensiones creadoras que son la generación del discurso artístico que implican por necesidad reflexionar sobre los antecedentes y los paradigmas de la expansión de las categorías estéticas. Es decir, se hace necesario analizar iconográficamente las obras de arte y al mismo tiempo contrastarlas con el uso o empleo resignificativo de las evidencias documentales y de archivo que gracias a las múltiples posibilidades de manipulación que ofrecen las NT y las técnicas de producción artísticas permiten vincular el presente con el pasado.

Este análisis ético-estético-artístico no prescinde de los elementos formales que constituyen el discurso iconográfico, es más hecha mano de otras herramientas analíticas como lo es el uso del lenguaje escrito en su modalidad de letra y palabra, la interpretación, reflexión y explicación que el artista, el crítico y el espectador construyen al estar enfrente de obras de arte, sean estas originales y más aún piezas documentales que son resignificadas las cuales demandan del lenguaje para resignificarlas nuevamente, con el propósito de ubicarlas en su propio aparato cognitivo, bajo los propios términos y parámetros emocionales y estéticos de quien se planta ante la creación artística.

Este ejercicio triangular de apropiación-manifestación-reapropiación (dialéctico), esboza la configuración de una matriz lingüística, estética y de impronta, donde el dibujo como testimonios fehacientes, reclama el acto de escribir, ya que sin escritura no hay historia.

Las brechas que se recorren en la investigación permiten adelantar que las obras de arte, más allá de su originalidad o re-creación dan lugar a eventos polisémicos; es decir, sin respuestas definitivas, donde los múltiples significados derivan de las múltiples lecturas que los sujetos experimentan al encontrarse visualmente con la propuesta y el discurso artístico, un ligero asomo a lo hermenéutico multiverso, donde hay tantas explicaciones e interpretaciones como espectadores se ubiquen ante las obras, y más aún, dichas interpretaciones estarán sujetas no pocas a veces a estados de ánimo o circunstancias específicas que harán que un mismo espectador construya tantas interpretaciones como estímulos lo rodeen, condiciones que determinan los procesos de decodificación en manifestaciones y expresiones que no pocas veces carecen de verbalizaciones que permitan apropiarse de las obras en sus propios términos.

En este orden de ideas, las determinantes señaladas permitirán que el análisis emprendido a lo largo de la investigación más que elegir una categoría estética, que explique el fenómeno de la apropiación y significación estética de las evidencias documentales del Holocausto, se pueda mostrar un contrasentido visual y de significados, donde el uso de la paradoja, la dicotomía, los contrastes y contraposiciones como instrumentos visuales que refuerzan el discurso están íntimamente ligados a la apropiación y re-creación mediante las NT de dichas evidencias.

El triángulo arte, técnica y tecnología se redimensionan constantemente, ejemplo de ello es el grabado donde el color, las texturas, los materiales, los formatos y las dimensiones como parte de los elementos formales, así como en el discurso iconográfico metafórico confluyen en la documentación de un fenómeno histórico-sociológico para explorar una nueva materia iconográfica y sus consecuencias, así como sus posibilidades de penetración y evitar su olvido.

Capítulo I. Memoria, duelo y Humanismo

1.1 Memoria: Holocausto y duelo

Hoy tuve que encomendar un nombre propio a la memoria.
Con el nombre propio Mnemosyne,
también quise evocar el título de un poema de Hölderlin.
Un poema de duelo, por cierto, y sobre un duelo casi imposible;
un poema para cuando se carece de lamentación
cuando el duelo se requiere, cuando es un requisito.
El don (doron) de Mnemosyne, insiste Sócrates, es como la cera
donde todo cuanto deseamos preservar en la memoria se graba en relieve
dejando una marca, como la de los anillos, correas o sellos.
Preservamos nuestra memoria y conocimiento de ellos;
luego podemos hablar de ellos, hacerles justicia,
mientras su imagen permanezca legible.
(Derrida, Jaques 1998:1-2)

Hoy día, más de la mitad de la población mundial viva, nació después de la Segunda Guerra Mundial. La cantidad de sobrevivientes a la misma, los que tuvieron una experiencia personal durante el “nacional socialismo alemán”, disminuye día con día. En el acontecer de la vida cotidiana se olvidan muchas cosas. Se censura la memoria. No se quiere recordar “viejas historias”.

El Holocausto, la shoá, Auschwitz, o los tantos nombres del luto judío, justifican; por sí mismos, un estudio sobre los alcances y repercusiones que tuvo este atroz suceso. Su relevancia radica en no olvidar.

La importancia de la memoria, del recordar lo acontecido en el Holocausto, no radica sólo en mantener presente un aberrante capítulo de la relación entre judíos y alemanes. Dicho evento, fue un laboratorio del olvido, pensado como un proyecto de olvido: no había que dejar ningún rastro de ese crimen para que desapareciera de la memoria de la humanidad, que tenía como propósito final la destrucción de una vez por todas, del significado del pueblo y la cultura judía.

Es importante, enfatizar que esto no debe quedar almacenado en ningún rincón ni museo sin relevancia, es un imperativo acercarnos a Auschwitz, a la reflexión sobre la memoria y el olvido. Allí se pone de manifiesto que recordar es reconocer la injusticia que fueron los actos de barbarie.

La investigación pretende presentar desde el arte y sus posibilidades tecnológicas, una visión de la memoria con implicaciones políticas, sociales y morales, útiles para revisar críticamente el pasado y la historia. El sueño europeo moderno desgajado, el que pugnó por construir un mundo desde la razón, un mundo ilustrado, desde la ética y con gran impacto entre intelectuales, artistas y gente de la cultura. Ya no fue más posible soñar con la paz perpetua, la reconciliación y la racionalidad. Llegó la guerra, arribaron los nacionalismos y dominó la barbarie de los totalitarismos.

La necesidad reciente de aferrarse a la memoria y hacer de la memoria una materia de estudio pareciera ser un síntoma, refiere Dominique La Capra, o al menos un interés, un deseo de ser solícito con el problema de la historia, a sabiendas que esta involucra el presente y el futuro.

La memoria –a lo largo de sus fallas y trucos- posee preguntas para la historia porque ésta señala problemas aún latentes o llenos de emoción y valor. De forma ideal, la historia examina críticamente la memoria haciendo un intento mayor al trabajar a través de un pasado que no ha desaparecido. (La Capra, Dominique, 1998)

En ello descansa la importancia del trauma como una de las razones para entender esta necesidad de aferrarse a la memoria. ¿Olvidar? El trauma tiene su mayor efecto en la víctima, y con justa razón. Para las víctimas especialmente, el trauma ocasiona una falla o ruptura en la memoria que fractura la continuidad con el pasado. En el caso de las víctimas de la shoá, este trauma repercute en la imagen de la civilización occidental. El trauma del Holocausto no sólo reverberó en Alemania y en su población, sino que alcanzó a otros grupos y poblaciones en el mundo.

Para Weisenthal (1989) el sitio de la memoria, es también el sitio del trauma. La memoria no ha sido suficiente para resolver el luto de los dolientes. Las modalidades del luto no fueron suficientes y en su momento, el luto fue interrumpido y su necesidad fue racionalizada, permitiendo así trascender el pasado del dolor y de la pérdida. *Mnemosyne*,¹ de

¹ Abbagnano anota que Mnemósine o Mnemosina, que en griego antiguo significa “memoria”, era la personificación de la memoria, en la mitología griega. Hija de Gea y Urano que junto con Zeus era la madre de las Musas. De este modo Zeus se unió a Mnemósine nueve noches consecutivas y así engendró a las nueve musas, quienes nacieron de un parto múltiple. El arte de la memoria, visión de estudio filosófico de la memoria, surge al mismo tiempo que la filosofía. Se trata de un arte muy antiguo, que el filósofo Cicerón atribuía al poeta Simónides de Ceos, alrededor del año 500 A. C. La “mnemónica” enseñaba a utilizar las imágenes mentales para fortalecer la evolución del mecanismo del acto de recordar. El estudio de la filosofía suministraba la posibilidad de emplear convenientemente las ideas y los conceptos que emanaban de las ideas. Este arte fue

la mitología griega, o bien entendida como “la memoria”, aparece como la madre de todas las musas, o la madre de todas las artes. (Magris, 2007: 338)

Frances Yates, historiadora inglesa, retoma la historia de este arte, en su libro *El arte de la memoria*, donde analiza los procedimientos utilizados por Giordano Bruno para vigilar, divulgar y tener el mando de la información, a través del “arte de la memoria”. Giordano Bruno, formado como fraile dominico en un convento de Nápoles, donde aprendió las “artes de la memoria”, convirtiéndose así en un experto en este “arte”, lo que le valió que la Iglesia lo condene por el peligro que implicaba su sabiduría, que a su vez lo conduce a cometer “actos subversivos”, al intentar impartir sus conocimientos del arte de la memoria, considerado como un secreto hermético. *¿Será la memoria de Bruno una memoria natural o fue obtenida por arte de magia? (Yates 1996)*

Para los judíos es la memoria la que le da sentido a la vida, ya que debemos recordar hasta la última generación, haciendo del atributo de la memoria un acto de justicia y caridad, y a su vez propiciando un acto de redención a las víctimas. El recordar es misericordia y equidad para con los sacrificados. *La memoria es resistencia a esta violencia: significa ir a la búsqueda de esos débiles que han sido humillados y eliminados. (Magris, Claudio, 2007: 338)*

A lo largo de la historia de la humanidad, han existido pueblos enteros que han sido eliminados en silencio y en total oscuridad, culturas que han sido avasalladas por el aterrador poder de la máquina de la destrucción. La memoria queda como cimiento de toda identidad individual y colectiva. Un lugar de la memoria es también un lugar del trauma. Ésta es una historia trágica y una trágica memoria de un duelo no procesado. Los lapsos de la memoria del trauma están unidos a la tendencia a repetir, revivir y exteriorizar escenas traumáticas del pasado compulsivamente, ya sea en procedimientos artísticos, en la proliferación de museos, monumentos, memoriales y testimonios de sobrevivientes. (García, Imelda, 2008)

El testimonio es una fuente fundamental para la historia. Tomando en cuenta la edad avanzada de los sobrevivientes, es sustancial dejar constancia y evidencia viva de la

cultivado por los sofistas. Al final de la Edad Media, junto a la Escolástica, filosofía cristiana de la Edad Media, que llevaba al hombre hacia la comprensión de la verdad, como ejercicio de la actividad racional, parece

experiencia, so pena de que la memoria viva se convierta en cosa del pasado. En un artículo publicado en los periódicos *El Clarín*, Buenos Aires, Argentina, en 2005, el reconocido poeta israelí Abraham B. Yoshoua, escribe en 2005 un artículo que titula como: *El largo duelo del Holocausto*.

Este destacado intelectual judío denuncia el horror, y dice que: *dejó secuelas que aún hoy cuesta procesar* (Yoshoua, Abraham, 2005). Cada sociedad crea sus propias estrategias para reconstruir su memoria. Los judíos armaron la propia. Al principio, la falta de información y la falta de voluntad para informarse debido a la impotencia que se sentía, la suerte de las comunidades arrasadas en Europa estaban envueltas en una “nebulosa”. (Yoshoua, Abraham, 2005)

El Holocausto aniquiló a seis millones de judíos, que representaban un tercio de la población mundial del pueblo judío. A partir de entonces, el número seis millones, pasó a ser una especie de código de horror. Durante un largo tiempo, esa gran tragedia quedó en parte borrosa, lejana y abstracta, guardada en un “cajón de horror”. (Yoshoua, Abraham, 2005) Un fenómeno extraño, una especie de pacto que imponía “no hablar, callar, borrar”. El temor a las persecuciones, al aislamiento, al antisemitismo atroz. El hecho de pensar en los muertos y en la trágica experiencia, podían paralizar la voluntad de enfrentar los nuevos retos que la vida y la historia anteponían.

El riesgo de la depresión y la impotencia habría impedido superar y reponerse, pero también ese afán de reprimir los recuerdos propició no elaborar el luto y el duelo correspondientes. Hoy día, los judíos se encuentran en las *entrañas del duelo*. (Yoshoua, Abraham, 2005) Un duelo no elaborado, que no se acaba y ocupa nuevos espacios tanto en la mentalidad, como en las emociones de las nuevas generaciones. Aún no se resuelve, no se digiere, queda un debate emocional e intelectual pendiente. Es el debate que involucra a la humanidad entera: Como ocurrió, como fue permitido. Un debate esencial.

fenecer, para resurgir en el Renacimiento, especialmente desarrollado por Giordano Bruno, dedicación que produjo varios escritos. Con la llegada de la Hermenéutica y el Neoplatonismo, cae en la “desmemoria”.

1.2 Memoria y olvido. Los procesos históricos

1.2.1 Memoria

El filósofo Jacques Le Goff plantea que la conciencia de la modernidad nace del *sentido de ruptura con el pasado*. (Le Goff, Jaques, 2006:134) Con este autor se confirma que lo nuevo incorpora lo viejo. Lo “viejo” es la memoria buscando rescatar la historia. ¿Qué relación habrá entre la memoria y el olvido? ¿Se podrá encontrar esa ruptura en los procesos históricos? En su libro, *Pensar la Historia*, este autor establece una relación dialéctica entre campos que se delimitan: pasado/ presente, moderno/antiguo. Pero es el futuro el que aparece como factor determinante, por eso la conciencia de la modernidad; lo nuevo, lo moderno que aparecen con la fractura con el pasado. El pasado que aquí planteamos como centro de interés es el que se construye como una forma de preservación para defender y preservar la memoria colectiva.

La memoria colectiva tiene una relación estrecha con la identidad. La identidad como sociedad es necesaria para rescatar la memoria colectiva. El concepto de memoria histórica se revela como determinante para delimitar la historia del tiempo presente y la reconstrucción del pasado. *La memoria ha constituido un hito importante en la lucha por el poder. Apoderarse de la memoria y del olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos y de los individuos que dominan y han dominado las sociedades históricas.* (Le Goff, Jaques, 1991)

Para delimitar el tiempo presente y reconstruir el pasado, la idea de memoria histórica junto al concepto de experiencia vivida es determinante. En los crímenes del Holocausto se mezclan algunas interrogantes: relaciones de la memoria y la historia, la deuda histórica, el olvido, lo que se puede perdonar y lo imperdonable. ¿Existe un deber de la historia? ¿Estará el deber de la historia comprometido con el deber de la memoria? La historia explica el suceso, y la torna racional. La memoria recupera los hechos y responsabiliza a la historia. La Shoá se torna para la historia en un suceso doloroso, vergonzoso y desafortunado para la civilización.

1.2.2 El duelo

Parece que a veces no basta la memoria, o a lo mejor no se ha recordado lo suficiente. Las barbaries se han repetido. Los genocidios se han multiplicado, dice Manuel Reyes Mate, pero con otras formas. Un nuevo *imperativo categórico*. (Reyes, Manuel 2003) No sólo es la relación de la filosofía, lo que Adorno planteaba, no es un simple “imperativo categórico”, sino hay que reorientar el pensamiento y la acción de tal manera que ese pasado no se repita. No es un simple imperativo moral, es un imperativo metafísico. Se trata de una nueva interpretación de la realidad. (2003)

Se debe llevar luto. Se debe elaborar el duelo. Elaborar un duelo nunca resuelto definitivamente. Por respeto a las víctimas atrapadas por el horror, aniquiladas por el mal. Ese horror que nunca podrá alcanzar una explicación ni justificación. El duelo es inseparable del respeto a la víctima. Paul Ricoeur, filósofo y antropólogo francés, en su libro *Tiempo y relato*, expone un enunciado paradigmático:

Las víctimas de Auschwitz son, por excelencia los delegados, ante nuestra memoria, de todas las víctimas de la historia.... La victimación es ese revés de la historia que ningún disimulo de la razón logra legitimar y que, antes bien, manifiesta el escándalo de toda teodicea de la historia. (Ricoeur, Paul, 1985: 272)

Auschwitz es el acontecimiento fundamental en el pensamiento europeo. No se puede decir que la filosofía ni que la historia le han dado la espalda a Auschwitz, pero a la luz de los acontecimientos, pareciera ser que no le hicieron mucho caso. La tragedia de la Segunda Guerra Mundial tiene que haber dejado marcas indelebles en el pensamiento europeo de la postguerra. Si se concede que Auschwitz representa la figura de una barbarie extrema, por un lado, resulta difícil explicar y comprender, aunque es factible hoy conocer mucho, todo o casi todo, pero no podemos identificar las causas históricas de una manera lógica que hayan conducido a tal resultado.

Walter Benjamin, Franz Kafka, Franz Rozenzweig, pensadores y filósofos determinantes de una época, supieron leer a tiempo la historia. Fueron los “avisadores del fuego”, expresión a la que aludió el mismo Benjamín.

Ellos supieron leer y advertir del peligro que se cernía sobre la humanidad, revelando con capacidad y con los límites de la razón los gérmenes letales de una civilización. Los “avisadores del fuego” habían avisado de la existencia de campos de concentración y llegaron

los campos de exterminio. Se había denunciado la insignificancia del individuo concreto por parte del progreso y lo que tuvo lugar fue un crimen contra la humanidad; el hitlerismo fue descrito como la irrupción del mal elemental, desbordando con su furia los diques de la civilización occidental, y lo que hemos visto ha sido la transfiguración casi natural del hombre civilizado en hombre criminal. (Benajmin, Walter, 2003)

Del mismo modo, lo señala en la entrevista *Recordar es reconocer la actualidad de la injusticia pasada*, que efectúa Daniel Barreto a Manuel Reyes Mate, para quien la historiografía moderna, en la entrevista y la memoria, tiene en común el interés por el pasado, sin que necesariamente se interpreten ambos conceptos de la misma forma.

La historia hace referencia a los hechos, mientras que la memoria se ocupa de lo que no pudo ser en esa historia, delibera acerca de la autoridad de los sucesos que no “llegaron a ser”. Cuando Benjamín se refiere a la “memoria”, habla de “historia”. Por su parte, Benjamín aún hablando de “la memoria”, se auto refiere como historiador, porque *una historia sin memoria es mera ideología de los vencedores*. (Benjamin, 2005)

No puede ser posible tomar en cuenta los logros del progreso cuando éstos se construyen a partir de los oprimidos. El problema de la *memoria* es su debilidad. Es imposible entender cómo se ha olvidado Auschwitz. O corre el peligro de olvidarse. Pueden haber muchas razones que expliquen la necesidad del olvido: *a la memoria se le adjudican poderes subversivos, -la política de la memoria- y entonces se la administra en función de los intereses políticos de la época*. (Benjamín, 2005)

¿Por qué tienen éxito las políticas de la memoria? ¿Qué tiene la memoria para afianzar el conocimiento y defender la verdad? ¿Qué mecanismos maneja el olvido? ¿Se puede proponer la creación de una cultura de la *memoria*? ¿Cuáles serían los cimientos esenciales para fundamentar una cultura de la memoria?

El mismo historiógrafo en esa entrevista donde cita a Heidegger:

no se olvida al ser por descuido. Es algo inevitable a nuestro modo de conocer. Lo que se quiere decir es que nuestra forma de conocer es olvido porque consideramos que hay algo en la realidad que es insignificante para el conocimiento. Olvido e insignificancia es lo mismo. (Barreto, Daniel, 2005)

Entonces a ¿qué mecanismos de la memoria se tiene que apelar? ¿Qué es la memoria? ¿Qué es entonces la memoria de Auschwitz? Es necesario recordar que cuando se habla

de Auschwitz, hablamos de las víctimas, de las personas, de la humanidad. Esa humanidad, esas víctimas que reclaman un reconocimiento. Reconocer las injusticias y las agresiones de la barbarie sobre las víctimas. Esa sería nuestra responsabilidad.

El *recuerdo* hace lo posible por redimir el quebranto de la historia. Sin el recuerdo, los fracasos de la historia, es decir, “los fracasados y las víctimas” pasarían a formar parte de los “fósiles naturales”. Solamente el “recuerdo de los vivos” puede lograr que se reconozcan las injusticias cometidas. *Memoria es sinónimo de justicia y su antónimo es olvido, no injusticia.* (Barreto, Daniel, 2005)

Para Jacques Derrida, en su texto *Memorias para Paul De Man*, la reflexión sobre la memoria está íntimamente relacionada con el duelo. Cuando se invoca a los que se fueron, a los que ya no están, decimos siempre “en memoria de”, “in memoriam”, “a su memoria”. ¿Qué se desea significar con esas expresiones? En cada uno de los casos, se sabe que aquel ser querido se ha ido para siempre, que está para siempre ausente. No se considera nunca, o no se desea creer en la muerte *en esa aterradora lucidez, a la luz de la flama incineradora donde aparece la nada, permanecemos en la incredulidad misma.* (Derrida, Jaques, 1998)

Derrida cita insistentemente en este texto a Paul de Man, poeta de prodigiosa inteligencia del siglo XX. Derrida impacta en la insistencia con la que el poeta reflexiona acerca del luto y el duelo. *Una meditación en la que la memoria acongojada está grabada hondamente. El discurso y la escritura funeraria no siguen a la muerte; trabajan sobre la vida...* (Derrida, Jaques, 1998)

Sobreviene una emotiva y obsesiva discusión acerca del duelo verdadero. ¿el individuo se encuentra en el corazón de la memoria?, ¿es posible entender el duelo? ¿Qué significa elaborar el duelo, hacer el duelo?, ¿se es capaz de entender el duelo?, ¿se tiene el poder para hacerlo?, ¿existe el derecho de tal cosa?, ¿es correcto?, ¿se trata de fidelidad? Si esta experiencia de la memoria, de la conmemoración, del memorándum y de las memorias se topa con el duelo, ¿sería esto accidental? (Derrida, Jaques, 1998)

En la posible afirmación del duelo, esta experiencia se transforma en doliente, la cual es la esencia misma del duelo.

1.3 Perspectiva analítica

Adorno, como yo, decía que ocuparse del arte—la música o las Notas de literatura, completaba y enriquecía la investigación científica. La frescura y el estímulo que uno encuentra en las artes, como creador o como consumidor, alienta la imaginación científica; y al mismo tiempo, hay experiencias y perspectivas que uno expresa y entiende de modo más claro y convincente en un poema que en todo un ensayo científico. (Elías, Norbert, 1977)

Como puede apreciarse esta tesis propone que a través de la expresión gráfica existe la posibilidad de dar cauce a lo inefable, a lo indecible, a lo que no tiene nombre propio, sino - quizá- símbolos que aluden a realidades incomprensibles en la lógica práctica, es necesario contar con una perspectiva de análisis que apoye y sostenga, a la manera de andamio, la argumentación en la que se finca. De este modo, se recurre al Humanismo, como el soporte teórico-conceptual que de solidez a nuestras propuestas de análisis.

Adorno sabía, que las obras de arte operan en otra lógica a la predominante en la actividad práctica del hombre. La actividad del ser humano está orientada por el interés y el cálculo instrumental del empleo de ciertos medios para la obtención de determinados fines, genera un "apetito feroz" que impide a la humanidad ser tal si ese fuera el dominio total de la actividad humana. Por eso afirma:

Al enfrentarse las obras de arte con las necesidades dominantes, al modificar la iluminación de lo conocido, cosa a la que tienden por sí mismas, consiguen la necesidad de responder a la necesidad objetiva de un cambio de conciencia que podría terminar en un cambio de realidad. (Adorno, 2006: 361)

1.4 Hacia una delimitación general del Humanismo

La elección del Humanismo como soporte teórico-conceptual, requiere de explorar y explicar cuáles son las bases elementales de dicha corriente del pensamiento. No se trata, por supuesto, de elaborar un estudio propio de una disertación filosófica en sí, sino de proponer una delimitación que nos permita operar con ella como perspectiva de análisis.

El primer acercamiento a este concepto requiere de explorar esta voz en los diccionarios de filosofía, que proponen y señalan que el Humanismo es:

- a) El movimiento literario y filosófico que tuvo sus orígenes en Italia en la segunda mitad del siglo XIV, y que de Italia se difundió a otros países de Europa y constituyó el origen de la cultura moderna. (Abbagnano, Nicola, 1996)
- b) Cualquier movimiento filosófico que considere como fundamento la naturaleza humana o los límites y los intereses del hombre... *Se le identifica directamente con el Renacimiento, ya que sus fundamentos coinciden con los principios de esta Escuela y son los que se refieren al hombre en su plenitud, su naturaleza, su historia y su mundo.* (Abbagnano, Nicola, 1996)

Es esta segunda acepción la que interesa postular en primer lugar, pues se afirma que, como núcleo del Humanismo, hay un criterio claro: fundarse, cimentar su reflexión, en el valor intrínseco de la naturaleza humana.

El Humanismo rompe con las tradiciones predominantes de la Edad Media, centradas en la organización del pensamiento y la conducta como dictados divinos. Para dar sentido racional a la existencia, la perspectiva humanista enaltece las cualidades del individuo. Como consecuencia enfatiza la responsabilidad del propio hombre en la conformación de su destino, sin eludirla a través de la existencia de Dios o de otras filosofías deterministas.

Una manera de expresar la tesis central del Humanismo en un sentido general, más allá de sus diversas acepciones específicas, es la clásica expresión de que el hombre es: *...centro y medida de todas las cosas*. El Humanismo, entonces, exalta la dignidad y el valor de la persona como ser racional, quien, por ello, tiene la capacidad de hacer el bien y de encontrar la verdad.

Una vez asentado como el sujeto como valor último y universal por ser tal, se siguen una serie de criterios que procuran preservarlo:

- Consideran que la Iglesia – las iglesias – debe actuar separadas del Estado, pues las primeras ofrecen patrones de conducta (normas) que son válidos para la vida privada, pero que no pueden, en un contexto de libertad de creencias o de no tenerlas, ser la base de la moral laica que toda Nación ha de construir.
- Se oponen a los que pretenden usar el poder político para imponer dogmas e ideologías.
- El compromiso del Humanismo como corriente, y del humanista a nivel individual, es con las artes y las ciencias, no coincide con una falsa dicotomía entre estas dos maneras de acceder a la realidad y su complejidad.
- Apoyan por sus méritos esclarecedores a la investigación.
- Desechan la ortodoxia no sólo si proviene del poder político, sino con independencia de su fuente.
- Dan prioridad a la verdad por encima de la ignorancia. Consideran al saber como un bien público, parte de las aspiraciones y constitución a su vez de lo propiamente humano
- Son tolerantes
- Crean en la razón, y,
- Por todo ello, su búsqueda prioritaria es restaurar los valores humanos.

El Humanismo clásico, entonces, con los rasgos antes dichos, propicia la exaltación de lo humano y de los valores clásicos: dignidad, libertad, cultura, estudio (instrucción), belleza, crítica, nobleza del alma, equilibrio y esfuerzo intelectual, moral, emocional, estético, social y político.

Esta idea del Humanismo llega hasta hoy y rige con sus fundamentos a la cultura occidental, momento clave en la historia del desarrollo de la humanidad. Como señala Dresden:

En una era de grandes tensiones sociales y económicas, de feroces y sangrientas luchas, de frecuente disipación inmoral y tumultuosa, el pensamiento humanista elaboró su visión de una completa armonía y una paz filosófica en la cual las tensiones se armonizarían mutuamente (Dresden, Samuel, 1968)

Está considerado como doctrina basada en una actitud integradora de los valores humanos, cuya esencia, cuyo núcleo no cambia en el tiempo y donde su naturaleza es racional. Por ello, son un conjunto de tendencias intelectuales y filosóficas que tiene como objetivo el desarrollo de las cualidades esenciales del hombre

Considera y reconoce a su vez, y con esto damos continuidad a las características centrales de esta escuela de pensamiento,

- a la totalidad del hombre como un ser conformado por cuerpo y alma, en realidad cuerpo y dimensión espiritual o simbólica, no escindido sino integrado.
- Destinado a vivir en el mundo y dominarlo.
- Reivindica el valor del placer y asegura la importancia del estudio y el conocimiento de las leyes y la ética.
- Reconoce la historicidad del hombre.
- Revalora los nexos con el pasado, con respecto a los cuales tiene la libertad de oponerse, conectarse reclamando lo que por razón de dominio le pertenece.

Esta corriente filosófica no hubiera sido posible sin el impulso al re/descubrimiento de la antigüedad y su estudio. Reconoce el valor de las letras y de la educación clásicas: “humanitas” y “paidea” o “buenas artes” como disciplinas que otorgan o están orientadas a la formación humana.

1.5 Aproximación a algunos autores humanistas

Es muy importante señalar, en este texto, quiénes son considerados los mentores o impulsores de las teorías humanistas.

Iniciaremos con la posición de Juan Pico de la Mirándola, quien es considerado no pocas veces -injustamente- menos relevante que otros pensadores del Renacimiento, pero quien definitivamente transforma y emite nueva luz a la relevancia del “hombre” y “la dignidad humana”. Con sus ideas reafirma y potencia la importancia de la vida terrena del hombre. Su joven y nueva mirada, en sus *900 Tesis* donde resume sus ideas filosóficas y su *Oratio de hominis dignitate* se considera, con razón, como el Manifiesto del Renacimiento y el Humanismo: *Gran milagro, oh Asclepio, es el hombre.* (Pico de la Mirandola, Juan, 1993)

Pico de la Mirandola es un pensador osado, sobresaliente en su época, pues se aventura, desde su posición como estudiante del derecho canónico, a proponer que el hombre ocupe el centro del universo, el cual estaba colmado por Dios hasta entonces. Hasta aquí, y en reconocimiento a la obra de este autor, se puede concluir que el hombre se ubica ante nuevas definiciones y retos, mediante los cuales, se pretende proponer nuevas y mejores metas para la humanidad a la luz de los trágicos acontecimientos y de la pérdida de valores de la humanidad. No se debe dejar nuevamente al hombre olvidado y a la deriva.

El hombre del siglo XXI tiene que proponer como meta redescubrir y rehacer la dignidad humana perdida, replanteando una nueva propuesta humanista. Recordar, traer en este trabajo, a Pico de la Mirandola, abre caminos reconfortantes con la idea de plantear propuestas más luminosas y más “humanas”.

Al exégeta no le fue fácil, como a todo pensador importante, sostener sus teorías. Tuvo que sortear muchos conflictos con las estructuras sociales dominantes. Posteriormente, la reflexión acerca de los valores centrales del Humanismo clásico entra en crisis. La discusión acerca de los conceptos filosóficos sobre ética y moral tomaron un nuevo cauce dada su importancia para analizar el comportamiento de la sociedad.

¿Es posible encontrar un núcleo de valores, o al menos un valor como invariante en toda la historia de la especie? ¿Acaso no, y toda referencia ética es histórica y sujeta a cambios? La pérdida de referencias que propone cierto relativismo histórico y el avance de nuevos conceptos, muchas veces vacíos de contenido, hace necesario considerar un debate serio y propositivo que recupere los valores de la ética y la moral humanistas.

En este tenor es preciso reconsiderar, entre otras propuestas filosóficas muy importantes, el concepto del “imperativo categórico”, en el pensamiento de Immanuel Kant, lo anterior, debido a la importancia que reviste en la concepción de la tesis que aquí se defiende.

1.6 El imperativo categórico: Kant

Immanuel Kant² es considerado el iniciador de la filosofía contemporánea. Muchos son sus legados, pero el que resulta fundamental destacar aquí, para los fines de la tesis, es su aportación a la concepción humanista de la filosofía.

Para Kant, la libertad forma parte de la esencia del individuo. La libertad es un rasgo indiscutible de la definición de persona, y por tanto existe en la razón y en la voluntad.

Existe una libertad en la razón, y una libertad en la voluntad. Por eso hay una “razón pura” o teórica y una “razón práctica” o ética. La libertad es el fin absoluto, el valor que sobresale en la integridad del ser humano. Esta integridad o plenitud aparece en la capacidad creativa del individuo, ese es el significado que tiene para Kant la libertad. En la teoría de la “razón pura” significa la capacidad de elaboración del pensamiento como propio del proyecto humano de conocer. En la ética, en lo que atañe a la “razón práctica”, la libertad tiene como límite al otro y su valor idéntico al nuestro.

Para Kant, el imperativo categórico, es un mandato con carácter universal y necesario, por ende, no sujeto a cambios en la historia. Prescribe una acción como buena de forma incondicionada, manda y obliga a obedecer por la propia bondad de la acción, independientemente de lo que con ella se pueda conseguir. La acción, por lo tanto, carece de referencia a algún propósito extrínseco. Para Kant sólo este tipo de imperativo es propiamente un imperativo moral.

Los “imperativos categóricos” son, de acuerdo a lo dicho, entendidos como normas totales, absolutas y necesarias que definen a toda conducta ética y moral. Si las elecciones éticas pueden ser adoptadas por todos y en todo momento, serán válidas como alternativas de conducta, o sea como ley universal. Aquí se reafirma la autonomía del individuo. Al hablar de autonomía, hablamos de libertad, de libertad del individuo y de libertad de la humanidad.

² Immanuel Kant (Königsberg, Reino de Prusia, 22 de abril de 1724 - 12 de febrero de 1804), filósofo alemán. Es considerado como uno de los pensadores más influyentes de la Europa moderna y del último periodo de la Ilustración. En la actualidad, Kant continúa teniendo sobrada vigencia en diversas disciplinas: filosofía, derecho, ética, estética, ciencia, política, entre otras. Una sostenida meditación sobre los diversos fenómenos del obrar

La humanidad, no sólo como conjunto de personas, sino como una categoría, debe ser un fin en sí misma y no un medio para lograr otros fines. Ninguna persona puede ser usada indignamente, como medio, como instrumento, con el ánimo de alcanzar o servir a otros propósitos que le son ajenos.

La dignidad humana es un propósito y condición fundamental. Los individuos, las personas, no deben ser utilizadas como instrumentos, no han de ser convertidas en cosas, y mucho menos en entequeias prescindibles derivadas de algún criterio excluyente del valor universal de los seres humanos. Las personas, en síntesis, para el Humanismo son un fin en sí mismas. No existe ningún uso válido del individuo. La dignidad personal es inviolable.

Este principio se encuentra en casi todas las religiones en las que se predica que el creador hizo al hombre a su imagen y semejanza: por ejemplo, en el Libro Tercero del Antiguo Testamento, (Levítico, 19:13) se afirma: *No oprimirás a tu prójimo, ni le robarás. No retendrás el salario del jornalero hasta la mañana.* Y en (19:18) *No te vengarás ni guardarás rencor a los hijos de tu pueblo, sino amarás a tu prójimo como a ti mismo.* (Reina, Casiodoro de, 1960)

El “tratar al prójimo como a uno mismo” se convierte en la piedra angular de la ética y la filosofía que exploran pensadores como Kant y Lévinas, entre otros. No se puede, alcanzar una sociedad basada en la razón, siguiendo a Kant, sin un imperativo categórico que ha de ser obedecido como un deber moral dado que contiene y limita los impulsos individuales. Ese “apetito feroz” al que aludimos con anterioridad. Conocemos ejemplos de imperativos categóricos en la vida cotidiana en su forma imperativa: “debes hacer” o forma de prohibición “no harás” o “no debes hacer”.

El proyecto humanístico de Kant es alcanzar un nivel de “sentido último” de la vida, un nivel de esperanza, de ética e incluso, del goce dentro de la estética. Distintos intelectuales que han estudiado y/o abordado su obra, como Cassirer, consideran que en la “tercera crítica”, la crítica del juicio, aparece la sensibilidad, la estética, la cual lleva al goce, al disfrute, y conduce a la esfera de la estética. Todo esto deriva en la sabiduría que representa

humano nos remite necesariamente a Kant, que junto con Platón y Aristóteles constituye, según una gran

la explicación del hombre íntegro, ideal. En su obra, *La crítica del juicio*, propone dos niveles fundamentales: el nivel de la vida, o sea nuestra condición de seres vivos y nuestras vivencias, y el nivel del arte, como condición estética, como disfrute y dolor derivados de la sensibilidad.

Kant representa la totalidad de un proyecto filosófico desde un punto de vista racional, y desde la visión existencial, representa la sabiduría, como esperanza, como creatividad y como regocijo a partir de la sensibilidad.

En *La Fundamentación de la metafísica de las costumbres*, afirma algo central a nuestras intenciones de fundamentación teórica:

Sí, pues, ha de haber un principio práctico supremo y un imperativo categórico con respecto a la voluntad humana, habrá de ser tal, que por la representación de lo que es fin para todos necesariamente, porque es fin en sí mismo, constituya un principio objetivo de la voluntad y, por tanto, pueda servir de ley práctica universal. El fundamento de este principio es: la naturaleza racional existe como fin en sí mismo. Así se representa necesariamente el hombre su propia existencia, y en ese respecto es ella un principio subjetivo de las acciones humanas. Así se representa, empero, también todo ser racional su existencia, a consecuencia del mismo fundamento racional, que para mí vale; es, pues, al mismo tiempo un principio objetivo, del cual, como fundamento práctico supremo, han de poder derivarse todas las leyes de la voluntad. El imperativo práctico será, pues, como sigue: *obra de tal modo que uses la humanidad, tanto en tu persona como en la persona de cualquier otro, siempre como un fin al mismo tiempo y nunca solamente como un medio.* (Kant, Immanuel. 1994)³

mayoría, el hilo conductor de los grandes aportes al conocimiento humano.

³ Las cursivas son mías.

1.7 El “imperativo categórico” según Theodor Adorno

El “imperativo categórico” es uno de los conceptos filosóficos que mayor fascinación y reflexión han despertado, desde su acepción kantiana, muchos intelectuales se han pronunciado al respecto, siendo Adorno⁴ uno de los pensadores que han refrescado y revitalizado dicha voz, en torno al “imperativo categórico”, según Adorno, se sitúan como el producto de una “dialéctica negativa” o de una “ética negativa”. Esto es, como una manera de plantear el imperativo a la manera de un no rotundo a lo que la experiencia ha mostrado que es posible hacer si se abandona el respeto a la persona como fin en sí mismo.

Adorno percibe, y propone, a Auschwitz como paradigma de la máxima expresión de la violencia nazi; como el fruto de la *dialéctica negativa de la propia civilización*. (Traverso, Enzo, 2003). Es la más emblemática y extrema, pero por supuesto no la única registrada en la historia, regresión del progreso, de la sociedad y de la humanidad.

El fundamento histórico al cual se refiere Adorno en este caso, hace inminente que el “imperativo” sea de carácter negativo: se fundamenta teóricamente un mandato para detener el mal y atajar la inhumanidad. Por ello, la necesidad de exterminar el sufrimiento es un imperativo categórico para imponer con firmeza un No contra la barbarie: *La libertad se hace concreta en relación con las figuras cambiantes de la represión: en la oposición contra ellas* (Zamora, José, 1997: 23-32).

En *Dialéctica de la razón*, obra escrita durante los terribles acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, los filósofos Horkheimer y Adorno presentan al *nazismo como el resultado de un largo recorrido del racionalismo occidental* (Traverso, Enzo, 2003).

Por su parte Zamora, afirma lo siguiente:

Adorno sitúa, además, la dialéctica actual entre teoría y praxis en un horizonte histórico concreto. Es el horizonte de aquellos acontecimientos en que se nos presenta la recaída moderna de la barbarie: Hiroshima y Auschwitz. Por ello, en relación con ese horizonte, la praxis necesaria se define como el esfuerzo por salir de la barbarie. Esta determinación

⁴ Theodor Wiesengrund Adorno (11 de septiembre de 1903, Francfort, (Alemania) - 6 de agosto de 1969, Viège, Suiza), fue un filósofo alemán que también escribió sobre sociología, psicología y musicología. Se le considera uno de los máximos representantes de la conocida como Escuela de Frankfurt y de la teoría crítica de inspiración marxista.

histórica confronta a la praxis con aporías insoslayables como por ejemplo, la que existe entre la renuncia a la violencia y la importancia de la no violencia, entre el reformismo y la revolución radical, entre la espontaneidad y la organización. Si, por un lado, la victoria del fascismo sólo fue posible con el empleo de la violencia, por otro, una praxis con sentido, solo es imaginable como praxis no violenta. (Zamora, José, 1997)

La aportación de Adorno acerca del “imperativo categórico” refiere, palabras más, palabras menos que Hitler impuso a los hombres, *alemanes*, un nuevo imperativo categórico en el estado de su falta de libertad: en el futuro lo que hay que evitar es que un hombre pueda disponer de su pensamiento y su acción en perjuicio de otros, de modo que, Auschwitz no se repita, *que no vuelva a ocurrir nada semejante*.⁵

A diferencia del imperativo categórico de Kant, que reclama para su operación que la ley moral debe estar apoyada solamente en una razón sin condiciones, el imperativo categórico de Adorno tiene un matiz subversivo, al proponer un imperativo impuesto, es decir, atribuye a los acontecimientos históricos una fuerza imperativa. Es desde la historia, no desde la reflexión filosófica pura o el análisis abstracto de la naturaleza humana, que reencuentra el mismo núcleo propuesto por Kant. Lo hace dando un nombre histórico, sí, pero simbólico también: Auschwitz, sin referirse exclusivamente a él, sino como la forma más cruel y “racionalmente” planeada de considerar a otros como nada, como defecto de la naturaleza humana, como necesidad absoluta de exterminio: *si la experiencia histórica y el impulso contra el sufrimiento se unen, es posible pensar en algo así como un imperativo categórico después de la catástrofe de Auschwitz*. (Zamora, José, 1997:32)

En *Minima Moralia. Reflexiones de la Vida Dañada*, Adorno realiza un estudio filosófico y crítico de las formas de la cultura contemporánea. Este libro es una explicación, a partir de aforismos, del colapso de la civilización europea durante la Segunda Guerra Mundial.

En apretada síntesis podemos decir que el imperativo categórico kantiano deriva de una consideración abstracta y propone a la naturaleza humana como fin, jamás como medio y menos como instrumento de procedimientos de exterminio material y simbólico. Adorno reubica el imperativo desde la historia, simbolizando con Auschwitz, en términos negativos, un nunca más, un rotundo no a la pérdida del referente humano como centro ético y objetivo de la política, el arte y la ciencia.

⁵ Las cursivas son mías.

Sin embargo, el camino de Adorno pasa al menos por tres fases: luego de la catástrofe, no se puede decir nada; posteriormente, sí se debe decir para, como última fase, rematar su propuesta con la reafirmación del deber de decir, denunciar, para que nunca más ocurra y no se olvide.

Algunas fuentes reparan en el siguiente diálogo que se dio entre miembros de los ejércitos soviéticos y estadounidenses cuando liberaban los campos de concentración alemanes, y que tanto los generales rusos como los norteamericanos ordenaron filmar lo que estaban viendo... La respuesta de uno de ellos condensa la fragilidad natural, y la abyección intencional, de, y a la que puede estar sometida, la memoria humana:

-¿Para qué filmamos este horror? pregunta un soldado a su superior...

-“Porque no ha de tardar mucho tiempo en que se diga que esto nunca ocurrió”

No sólo porque no es creíble la capacidad de los humanos para destrozar a los que ha negado la posición de humanos, sino porque la responsabilidad sobre lo sucedido, en Auschwitz como cima vergonzosa de la capacidad destructiva intencional de los humanos; o bien, en las ciudades japonesas bombardeadas o en Camboya, no ha de eludirse. No pasó porque sí, sino porque alguien dijo que sí a que pasara. Habrá que observar fragmentos de esta evolución.

Elie Wiesel y Adorno no aceptan, en cierto momento, la posibilidad o la factibilidad ética de una literatura sobre Auschwitz. La conocida frase es contundente y supura el azoro y el dolor ante lo inconcebible: *Una novela sobre Auschwitz o no es una novela o no es sobre Auschwitz*. (Weisel, Elie, 1974: 405)

Y esta posición rebasa la frontera de la literatura para abrirse a toda la experiencia artística que, como vimos (para el propio Adorno) complementa y da sentido a la experiencia humana más allá de la supuesta seguridad del conocimiento científico y la certidumbre del dominio de las cosas por parte de la tecnología. La propuesta negativa es radical, pues ya no se trata de expresar artísticamente el dolor, la memoria o el silencio de una manera determinada y simbólica del exterminio, sino que el propio hecho histórico de Auschwitz cancela, o al menos afecta y transforma, toda experiencia artística: *Después de “Auschwitz”*

toda expresión artística y no sólo el arte sobre la catástrofe está afectada y transformada por ella. (Wiesel, Elie, 1974, 405)

Para Adorno era imposible concebir la idea de escribir poemas, pues ¿qué lenguaje sería capaz de penetrar los hechos? ¿Cómo se manifiesta lo inefable? La palabra resulta insuficiente, la palabra y no sólo la palabra –cualquier manifestación estética– resulta no sólo imposible, sino fuera de lugar (éticamente). Imposible pensar, crear, pretender escapar de la barbarie. En sus palabras: *Atravesar el acontecimiento con el lenguaje. Con la letra. Dar cabida a la letra, después de Auschwitz, para Adorno, resulta bárbaro. Es imposible escribir poesía.* (Adorno, Horkheimer, 2006)

Como se podrá observar más adelante, Paul Celan⁶ confronta el pensamiento de Adorno y escribe poesía. Este reto, esta necesidad que brota del mismo sitio en que Adorno considera inevitable el silencio y el retiro del arte, conmueve profundamente al pensador alemán de la Escuela de Frankfurt y le conduce a modificar su postura acerca de la pertinencia de producir obras de arte después de la tragedia.

En *Dialéctica Negativa. La jerga de la autenticidad*, se propone un nuevo postulado que ya no encuentra en el silencio el único modo de respeto por lo ocurrido: *...tal vez haya sido falsa la frase según la cual después de Auschwitz ya no es posible escribir poemas. Auschwitz confirma el filosema de la identidad pura como la muerte.* (Adorno, 2005:332)

¿Podrán la creatividad en la literatura y el arte encontrar razón de ser como testimonios de esa catástrofe, principalmente como referencia de un destino trágico? El Holocausto, sin duda y para todos los pensadores humanistas posteriores a sus lamentables fechas, es un momento definitivo en su pensamiento filosófico y social. El nazismo inventa el

⁶ Paul Celan, poeta de origen rumano. Su nombre verdadero era Paul Antschel. Nació en Czernowitz, Rumania, el 23 de noviembre de 1920, en el seno de una familia judía. En 1942, mientras estudiaba en la universidad de su ciudad natal, sus padres fueron deportados y murieron en un campo de concentración, mientras que él fue recluido en un campo de trabajo. Tras ser liberado en 1944 se trasladó a Bucarest, donde trabajó en una editorial, pero abandonó Rumania en 1947 para pasar una breve temporada en Viena. En 1948 se trasladó a Francia, obtuvo la nacionalidad francesa y dio clases de alemán en la Escuela Normal Superior de París. Celan tradujo al alemán las obras de Arthur Rimbaud, Osip Mandelstam y otros poetas. Su primera colección de poemas, *Amapola y memoria* (1952), incluye su poema más famoso *Muerte en fuga* (1948), una descripción del campo de exterminio nazi de Auschwitz-Birkenau. Su poesía, influida por el surrealismo y rica en imágenes bíblicas, expresa su sentimiento de lo absurdo de la vida moderna y la dificultad de la comunicación. Sus otros dos libros importantes son: *Cambio de aliento* (1967) y *Hebras del sol* (1968). Celan se quitó la vida arrojándose al Sena, el 20 de abril de 1970.

imperialismo biológico que se conoce hoy día, pero realiza una síntesis y lleva al extremo las formas de violencia y de dominación, que ya habían sido experimentadas antes en la historia humana y europea.

El arte, para el propio Adorno y para Horkheimer, reta a la razón: la razón se puede emplear, ya ha sido usada, de forma destructiva –es racional, en el sentido de cálculo de medios (los inimaginables); para el logro de los fines (el exterminio)– que destruye las potencialidades liberadoras de la modernidad a la que, a pesar de todo, defienden.

Por eso es que Adorno plantea la necesidad de depositar sus esperanzas en el arte y la cultura. Ha pasado de su conclusión de la necesidad absoluta del silencio absoluto –la palabra no penetra los acontecimientos– a la convicción que es desde el arte, desde esa raíz que impide a la razón de la modernidad desbocarse, que puede gritarse un *nunca más, jamás Auschwitz otra vez*. Celan a contracorriente de lo pensado primero, lo ha refutado para bien, pues Adorno genera, junto con sus colegas, esa parte del patrimonio cultural que es nuestro: la teoría crítica que conjuga teorías diversas que impactan distintos campos del pensamiento: estética, antropología, sociología y especialmente la filosofía: un modo de ver la realidad que tenía que ser revolucionario, transformador y que, siguiendo a Marx de manera crítica y renovada, coincide que además de comprender al mundo, el pensamiento ha de contribuir a transformarlo.

En cierto modo, es Habermas el que, al distinguir a la acción instrumental –cálculo medios fines en la producción y en la política controlada por la democracia– de la acción comunicativa –aquella que no se orienta por el cálculo, sino que brota del reconocimiento de la humanidad compartida y solidaria–, propia de las ciencias de la cultura, pero también espacio del arte, remata la búsqueda de estos pensadores.

El significado que Adorno impone al llamar Auschwitz, al Holocausto, el hecho que no refiera al Holocausto como conjunto, sino que le ponga un nombre propio, es el significado de la muerte misma y no solamente al sitio de la muerte. Campos de concentración hubo muchos, pero el filósofo no se refiere al sitio específico, sino que transforma al vocablo en metáfora de todo sitio de muerte material o simbólica de los otros, del quiebre definitivo de la moral y los valores humanos y éticos. No hay nada más allá. Por eso, ya sea desde la historia social con el horror nazi o en la personal al ser tratados como

cosas, es posible entender la pregunta radical de Adorno: ¿puede haber arte y poesía después de la tragedia y la barbarie? ¿Se puede hacer una representación sin ser infiel a las víctimas, cuando en su extremo el Holocausto, representa la masacre no infrecuente de ser negados por el poder pequeño, desde el ladrillo donde se sube un dictador para oponer su voluntad o empedrar el sendero hasta hacerlo intransitable para ser nosotros? ¿Se puede comprender y expresar el verdadero significado del sufrimiento?

Nuestro referido autor primero expresó que no, y luego encuentra que –no sin dificultad y riesgo– es el único o mejor camino para gritar, desde muros, letras, notas musicales o escenarios; No más: basta. Bastó y sobró y ahí está Auschwitz en la memoria.

Desde esa reflexión, muchas veces se ha planteado la imposibilidad de hacer una manifestación artística, pero tal vez no sea correcto expresarse así: la imposibilidad no radica en un problema de viabilidad, la imposibilidad es un problema de cuán concebible es la idea de la manifestación artística. ¿Será posible lograr que la manifestación artística se transforme en evidencia y testimonio de la muerte? ¿Será qué con su presencia detenga, a pesar de su fragilidad, la posibilidad siempre abierta del retorno del terror? En esta tesis, tal reflexión es central. Es necesaria, para comprender esta evolución, otorgar un espacio a esa poesía que modificó la posición de Adorno, pues es el impacto de una manera de concebir el proceso artístico, su diseño y técnicas, al servicio de un pensamiento liberador.

1.8 Evolución del Humanismo

Los derroteros de la investigación reclaman como adecuado y pertinente, dar cuenta de la evolución posterior de la corriente humanista, porque, sobre todo, al llegar a Lévinas se encontrará otra base sólida para el andamio teórico que aquí se propone.

1.8.1 El Humanismo ateo

Para legitimar esta definición es necesario contraponer diametralmente a Dios y al hombre, sin que con esto se cuestione y se polemice entorno a la existencia de Dios. El estudio de la literatura, de las artes en general y del mundo de la antigüedad, hace que el hombre desarrolle una nueva comprensión de sí mismo, creando conciencia como creador de sí mismo y del mundo, lo que equivaldría a al ideal del “hombre universal”.

El concepto “Humanismo ateo” contiene componentes que provienen de las ciencias antropológicas. Si como hemos dicho subyace al Humanismo el *dictum* de que el hombre es la medida de todas las cosas, y el valor supremo la libertad, significa que “la libertad de Dios y la libertad del hombre se excluyen mutuamente”. Los representantes más importantes del *Humanismo ateo* moderno son: Ludwig Feuerbach, Karl Marx, Ernst Bloch, Jean Paul Sartre, Erich Fromm, Martin Buber y Hanna Arendt, entre otros.

1.8.2 La propuesta de Fromm⁷

La identidad de filósofos y pensadores como Freud, Fromm, Derrida, Primo Levi, Lévinas, Buber, Frankel, Benjamín y Sholem, entre otros es indispensable para interpretar y dar un alcance válido a sus conceptos, y para poder establecer una dimensión acerca de su pensamiento filosófico.

⁷ Erich Fromm nace en 1900 en Frankfurt, Alemania, en el seno de una familia ortodoxa tradicional. Ligado a sus antepasados rabínicos, fue educado en la tradición judía ortodoxa. La obra de los profetas fueron sus principales fuentes de pensamiento. Realiza estudios de psicología, filosofía y sociología en Heidelberg. K. Marx, Aristóteles, Baruch Spinoza, y la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt son sus mentores intelectuales. Sintetiza de manera personal, y muy novedosa, el judaísmo, el psicoanálisis y el marxismo. Incorpora posteriormente a su pensamiento filosófico a la filosofía budista, que se le presenta como una revelación en *Budismo Zen y psicoanálisis*. Fromm se compromete contra el fascismo y se transforma en activo militante de los movimientos por la paz y el desarme. Se opone al uso de la violencia como instrumento de cambio social.

No podrían ser tratados todos de manera ni siquiera superficial, así que se ha elegido el pensamiento de Erich Fromm por su importancia en el argumento de la tesis. Para ello, es necesario considerar que las aportaciones de Freud y los pensadores citados hay un abismo fundamental: El Holocausto y la Segunda Guerra Mundial, en lo que se refiere a uno de sus últimos libros publicados, *Moisés y la Religión Monoteísta*, en 1939. La Shoáh se manifiesta como un verdadero parteaguas para el pensamiento en general y para el pensamiento judío en particular. Hay “un antes” y un “después del Holocausto.”

Como pensadores participan del debate general sobre los grandes temas del pensamiento, como judíos dan cuenta de lo que significa ser judío antes y después de la Shoáh. Nos referimos a los pensadores judíos que confiaron en las seductoras promesas del universalismo humanista y por el otro a los que conocieron la magnitud de la tragedia y a partir de este conocimiento replantaron su posición (Pilatowsky, Mauricio, 2004)

Es necesario destacar; sin embargo, que Freud también se refiere a la barbarie y a la decadencia europea en *El malestar en la cultura* (1930). Explorando el pensamiento de Fromm se encuentra que el tema principal de la obra es la “humanidad del hombre” entendiendo el por qué la crítica a la religión, que desempeña un papel notable en su pensamiento.

La humanidad para Fromm es una “cuestión religiosa”, no tradicional. La religión tradicional no le da el valor que Fromm propone: le interesa la idea de una nueva religión, cuyo centro sea “la humanidad de hombre”. Fromm se opone a la idea de la religión tradicional. En esta nueva “religión” de Fromm, el concepto de Dios se ve substituido por la idea de un “verdadero hombre”, haciendo que su contenido sea la “humanidad del hombre”. *Esta existencia humana, esta nueva religión humanista está al servicio del despliegue de la personalidad y de la humanidad del hombre mismo.* (Groth, B., 1970).

A pesar de que Fromm es de extracción profundamente religiosa, se transforma en un gran humanista, y sustituye a Dios por el hombre. Abreva de los profetas y su vida tiene un estilo ligado a sus maestros talmúdicos. Su primera fuente de estudio y conocimiento, deviene de un hogar religioso, del Talmud y de los estudios bíblicos. De ellos extrae las principales fuentes acerca del Humanismo.

Su libro *¿Podrá sobrevivir el hombre?* (Fromm, Erich, 2000), sintetiza su actitud de compromiso con el Humanismo. Aunque Fromm es un fiel seguidor de Freud y de sus teorías

psicoanalíticas, se aleja de la “terapia” y delinea como obra íntegra al ser humano. Fundamenta sus nuevas ideas laicas en los preceptos e ideales del judaísmo. Por ello *Psicoanálisis: judaísmo sin Dios* es una de las principales teorías humanistas del siglo XX.

Fromm recoge y aborda de manera muy particular el concepto de “amor” en el judaísmo. El amor fraternal aparece en el Talmud, en la noción de *ohav guer*, la obligación de amor al extranjero. En el libro *El arte de amar* (Fromm, Erich, 1956), en el capítulo cuarto, se destaca que la Biblia establece como el principal objeto de amor al necesitado: el pobre, la viuda, el huérfano y el extranjero, haciendo alusión a la ordenanza bíblica de “amar al extranjero, porque extranjero fuiste en Egipto”.

De igual modo, en el libro *Y seréis como dioses* (Fromm, Erich, 1966), nuevamente retoma ese concepto en alusión a la Halajá, o camino de observancia judaico. Como puede observarse Fromm es un filósofo social en todo lo que significa, desde su primer ensayo, *El Shabat* (Fromm, Erich 1927) su pensamiento se fundamenta en lo freudiano; el psicoanálisis, pasa por una metamorfosis, cuando decide una nueva valoración: relaciona el día del reposo universal con el deseo humano de la trascendencia y de superación de la rutina mundana.

1.8.3 La propuesta de Emmanuel Lévinas⁸

Entre las ideas desarrolladas por Emmanuel Lévinas sobre ética y filosofía, es fundamental destacar que su visión sobre el “amor de vecino” (*Ahavat ha Re’a*), proviene de un viejo hebraísmo que desarrolla una nueva dimensión de amor al prójimo. Este mandato es un “imperativo ético” aplicable a toda la humanidad, y surge en el siglo XVI.

Este “mandato” es uno de los mayores problemas de la ética, y representa uno de los grandes desafíos en las propuestas filosóficas de Lévinas y Buber. El propio Lévinas hace alusión a este reto en *Totalidad e Infinito* (Lévinas, Emmanuel, 2000) sobre la transmutación (*De l’autre en Autrui*). “Tu libertad termina donde comienza la de los demás”. Por su parte, Derrida en uno de los ensayos sobre Lévinas, *L’Ecriture et la Difference* (Derrida, Jaques,

⁸ Lévinas, nacido en Kovno, Lituania, en 1905. Vive y sobrevive a las dos grandes conflagraciones mundiales y la Revolución Rusa de 1917. Resulta lógico que abandone el “yo”, para incorporarse al “otro”, a partir de su propia vivencia del horror. ¿Cómo se entiende la vida, lo humano, el ser en Lévinas? Lo humano, a través de la ética, formulando un Humanismo ético, entendido como “responsabilidad por el otro”, sin que esto implique

1967) sobre esta coincidencia de ideas.

La filosofía de Emmanuel Lévinas responde a la crisis del Humanismo occidental, el cual había implicado la ruina del hombre.

El Humanismo clásico, centrado en un individuo racional y egoísta ha causado estragos en las formas de pensar de los seres humanos, en sus maneras de relacionarse, llevando a la aniquilación de los sujetos y de las culturas a partir de los esquemas individualistas de pensamiento (Delgado González, Ignacio, 2001).

A pesar de las pérdidas y el sufrimiento, el autor reformula un nuevo Humanismo, fundamentado en “lo humano”. Aunque Heidegger critica al Humanismo, a quien tilda de “hipócrita y arrogante”, Lévinas retoma las ideas de Heidegger, aunque sin adherirse a esta posición. La postura de Lévinas frente al Humanismo se torna “humana”, sin ser moralista, reformulando los principios a partir de la ética.

Para Delgado, la esencia de la filosofía de Lévinas está constituida por dos problemas esenciales:

1. La necesidad de trascendencia que experimenta todo ser humano ante la inminencia de la muerte, y
2. Su propuesta acerca de la constitución de la subjetividad para alcanzar dicha trascendencia

Destacan en sus estudios los rasgos éticos, que hacen a este pensador y a su corriente filosófica distinguirse de la mayoría de las propuestas filosóficas contemporáneas. Desde los orígenes de la humanidad, la preocupación por la muerte ha sido una constante para los seres humanos. A pesar de la pluralidad de enfoques entre las diferentes corrientes filosóficas, la muerte tiene un significado negativo para los seres humanos.

Para Lévinas, la muerte no es una carga negativa, contrariamente a lo habitual, constituye una apertura y un anuncio de la “alteridad”, condición indispensable para la subjetividad, siendo esta la vía para la trascendencia. Ésta es la propuesta de Lévinas: una reflexión acerca de la propuesta metafísica ética, es decir, *la necesidad de la trascendencia que experimenta todo ser humano ante la inminencia de la muerte, y la constitución de la subjetividad como vía para alcanzar dicha trascendencia*. (Delgado González, Ignacio, 2001)

responder a un proyecto filantrópico del sujeto, en sus propias palabras *Es fruto de la exigencia inapelable de*

La propuesta de Lévinas destaca por ser *esperanza ante el nihilismo y la ausencia de propuestas que caracterizan al pensamiento filosófico postmoderno*. Para él, la relación entre los seres humanos es la cuestión más importante, con el objeto de poner fin a la violencia y evitar el sufrimiento. Este fundamento filosófico está basado en el respeto y en el reconocimiento hacia el otro. Allí adviene la subjetividad a través de la cual se logra la trascendencia.

Al replantear el problema de la subjetividad, Lévinas critica las posturas filosóficas que se centran en el “yo”, que ha generado seres codiciosos, ególatras y concupiscentes. Promueve otra manera de ser: *Un Humanismo verdaderamente humano, el Humanismo del otro hombre, reconociendo y acogiendo al “otro” como huésped, sin olvidar en todo este postulado su condición ontológica*. (Delgado González, Ignacio, 2001:261-290)

De igual modo, falta dar cuenta de un aspecto central en su obra: la relación del ser humano con la muerte. Lo considera básicamente emocional, ya que es un nexo con lo excepcional, por ser un encuentro con lo desconocido.

En este mismo orden de ideas, se puede reconocer el trabajo de Giorgio Agamben (1942) filósofo cuyas ideas son observaciones relevantes en el campo de la filosofía política contemporánea, en *Homo Sacer III, lo que queda de Auschwitz* dice que Auschwitz no representa sólo el campo de la muerte, sino es el lugar de un experimento sobre los “límites de lo humano”. El campo de exterminio se convierte en “estado de excepción”, es decir, la suspensión de toda norma, la pérdida del hombre de toda subjetividad, lo que incluye la pérdida de todos sus derechos, y por consecuencia, se convierte y se reduce a nuda vida.

Esta tesis había sido ya enunciada por Lévinas, en un escrito que titula *Algunas reflexiones sobre la filosofía del Hitlerismo: El mal elemental*, redactado en 1934. Lévinas pone de manifiesto, entre otras ideas, que el hitlerismo *supone las rupturas de los diques de la civilización*. Otra de las ideas que manifiesta es la de *la total violación de la libertad, como sentimiento de liberación absoluta del hombre frente al mundo. Libertad como liberación de los condicionantes que suponen el tiempo y la historia*.

los otros que se convierte en obligación moral del sujeto.

En tercer lugar, abunda el autor, que la ruptura con la idea occidental del hombre sólo sería posible si la situación a la que el hombre está atado fuera erigida en el fundamento del ser del hombre, es decir, si la barbarie que se quiere dominear fuera considerada principio espiritual del hombre. Y esto es lo que ha ocurrido cuando se ha convertido al cuerpo -que es algo a lo que el hombre está atado- en la base del hombre. El cuerpo no es sólo un desgraciado o afortunado accidente que nos pone en contacto con el implacable mundo de la materia. El cuerpo es, mejor aún, una adherencia de la que uno no escapa. La filosofía moderna ha descubierto el cuerpo y se ha reconciliado con él.

La esencia del hombre no está en un yo desprovisto de materia, sino en la relación al cuerpo. Pues bien el hitlerismo ha colocado a la base de su concepción del hombre el sentimiento del cuerpo, llevándolo al extremo, es decir, al centro de la vida espiritual: *lo biológico con todo lo que conlleva de fatalidad se convierte en más que un objeto de la vida espiritual, se torna su corazón*. El corazón de la vida espiritual es la sangre y la tierra, las llamadas de la herencia y de la tradición. El hombre ya no está constituido por la libertad, sino por “por una especie de encadenamiento”.

Ser uno mismo no es estar por encima de las contingencias, sino *tomar conciencia del ineluctable encadenamiento original, exclusivo a nuestro cuerpo; es, sobre todo, aceptar este encadenamiento*. (Agamben, Giorgio, 2000: 10) El hitlerismo eleva a ideología la reducción del hombre a nuda vida, que luego ejecutará en los campos de concentración. Pero lo que importa ver es que la biopolítica que quiere llevar a cabo sobre los cuerpos de los deportados es la proyección de una operación metafísica de encarcelamiento que ellos han operado previamente sobre sí mismos.

Agamben toma de Lévinas la tesis de la biopolítica pero para aplicarla no ya al hitlerismo, sino a toda la política moderna: *...es el acontecimiento que marca de manera decisiva el propio espacio político de la modernidad... es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos...es el nuevo nomos biopolítico del poder*. (Agamben, Giorgio, 2000). Para ello cuenta no sólo con el antecedente de Foucault, sino también con la complicidad del propio Adorno.

En sus propias palabras el historiógrafo Manuel Reyes Mate, señala al mundo moderno como:

es un único campo de concentración que liberado de su contradicción se toma a sí mismo por el Paraíso Terrestre... todo es campo”, no hay un exterior al mismo, sino que todos, víctimas y verdugos, detentadores del poder y oprimidos, todos estamos dentro, aunque con discursos diferentes. Los vencedores hacen un discurso universalista, colocándose por encima del campo. (Reyes, Manuel, 2003)

Para Lévinas, Auschwitz es el lugar donde se pone en evidencia la obsolescencia de nuestra moral. *Muertos vivientes o vivos muertos*. La indiferencia ante la vida y la muerte. La muerte física solo deberá llegar cuando el prisionero interiorice su inhumanidad, la no pertenencia a la especie humana. Esto es muy importante para el filósofo sudamericano, quien alude a Lévinas y dice que: *La liquidación física fue una consecuencia de la exclusión metafísica del judío de la humanidad*. (Reyes, Manuel, 2003). No resta sino señalar que antes de la liquidación física, ha habido -y en ocasiones asumido por las propias víctimas- una liquidación o exterminio simbólico: no eres humano, eres cosa o ni siquiera.

1.8.4 Otras veredas para el Humanismo

La noción de Humanismo está en continuo proceso de evolución, y más allá de poner al hombre en el centro, lo ubica en el centro de un ambiente, de un mundo que no es, como se esperaba, ilimitado y eterno: las limitaciones y lo impreciso de la inteligencia humana no le otorgan al individuo ningún derecho de destruir la naturaleza o tratar de dominarla con o sin consideraciones éticas.

Por eso, en este trabajo es preciso dar cuenta de estas nuevas corrientes de pensamiento que aspiran a una superación del Humanismo, en tanto la versión de las ideas y las imágenes provenientes del Renacimiento clásico, para actualizar dichas concepciones al siglo XXI, implicando frecuentemente una asunción de las limitaciones de la inteligencia humana.

Los términos Posthumanismo y Transhumanismo constituyen un futurible estado en el que la especie humana es capaz de superar sus limitaciones intelectuales y físicas mediante el control tecnológico de su propia evolución biológica. Estas ideas corresponden más estrechamente a las ideas del siglo XXI, a las ideas del conocimiento científico. Esto es lo que distingue a estos planteamientos del Humanismo clásico en los que la especie humana no tiene derecho inherente a pisotear a los otros seres vivos: no es la especie que domina, sino la que convive con la naturaleza.

El Posthumanismo es resultado de cambios filosóficos, tecnológicos e históricos. El Humanismo clásico, como ha sido definido con anterioridad, según el diccionario de la Real Academia Española, *es un movimiento renacentista que propugna el retorno a la cultura grecolatina como medio de restaurar los valores humanos*. El Humanismo clásico propicia la exaltación de lo humano y de los valores clásicos: la dignidad, la libertad, la cultura, el estudio, la belleza, la crítica, la nobleza del alma, el equilibrio y el esfuerzo intelectual, moral, emocional, estética, social y política

Los posthumanistas radicales -deconstructivistas- rechazan toda herencia humanista y todo lo que este concepto conlleva: valores y teorías modernas, así como los conceptos de progreso acuñados hasta este momento. Los más moderados, considerados también como constructivos, procuran establecer nuevos conceptos a partir de repensar la mente, la razón y la libertad, y proponen mejores formas para no romper del todo, por el contrario pretenden renovar a la herencia humanista. Sin embargo, pensamos que una ideología posthumanista clásica⁹ viable, que debe considerar los serios y dramáticos desarrollos de las diferentes tendencias tecnológicas y su verdadera trascendencia en las realidades socioeconómicas y su incidencia en la vida de los seres humanos, tomando en cuenta su incidencia e injerencia en la problemática política, ideológica y ética.

Una porción de estos pensadores posthumanistas radicales, sostienen posturas más extremas, pues consideran que se debe renunciar a toda postura humanista antigua, a la Ilustración, a los mitos filosóficos, a los valores modernos, sin considerar nociones positivas de las normas éticas y de las posturas políticas.

El impulso del progreso tecnológico, ha hecho pensar y creer, a partir de la revolución industrial, que esta circunstancia llevaría al mundo al bienestar social. La aparición de la inteligencia artificial en nuestra vida cotidiana, confronta, entre otros, al postulado de Nietzsche, “la muerte de Dios”, a favor del hombre, y con su reverso: La muerte del hombre, a favor de las máquinas.

⁹ Un Posthumanismo clásico recogería la herencia de sus orígenes, pero en la nueva circunstancia tecnológica, económica y mundial que vivimos.

El Posthumanismo adquiere entonces la categoría de discurso a partir de la “muerte del hombre.” Es decir, la era posthumana será entonces consecuencia de este cambio radical donde lo hiperreal, lo abyecto, lo siniestro y lo monstruoso, como otras dimensiones estéticas podrán generar una nueva sensibilidad. El simulacro y la simulación son los nuevos discursos ejes de esta sensibilidad contemporánea. La cercanía de la ficción y la realidad perturban la percepción habitual. Sus recursos icónicos, al ser de procedencia tecnológica, han alterado la normalidad visual, estética y ética, y -por consecuencia- artística. Nosotros no sabemos aún cuales serán sus verdaderas dimensiones. Será necesario reconstruir nuevos instrumentos de orientación para poder establecer nuevas rutas de interpretación.

Lo heterogéneo, lo discontinuo, lo fragmentado, la simulación, lo aleatorio, lo diferente, serán cada vez más visibles en las producciones estéticas. Ello demanda procurar un acercamiento a estos fenómenos para entender e interpretar sus virtudes y limitaciones.

Un Humanismo puesto al día tiene que reconocer que el ser humano evoluciona a través de un complejo mundo de objetos, normas, instituciones y tecnologías que él mismo crea. Éste es un concepto que se hunde en la tradición marxista que afirma que el hombre construye y reconstruye su mundo, y su propia naturaleza, a través de la invención, tecnología, ley, norma y demás herramientas que genera resultado de eficientar el proceso de producción: o bien, que el mismo ser humano crea para su satisfacción. Los seres humanos no evolucionan naturalmente de una forma innata ni a través de un proceso evolutivo. De este modo, la evolución y el cambio aparecen al mismo tiempo que el hombre cambia y configura su mundo.

El hombre cambia y reconfigura su mundo junto a su propia transformación, la que a su vez está determinada por los cambios que la tecnología ejerce en su forma de pensar. Esto trae como consecuencia los cambios en la manera de comportarse de los seres humanos.

Como paradigma de este tipo de reflexiones, cabe señalar un párrafo de un texto de Paul Virilio, intelectual, arquitecto y pensador, filósofo de la posguerra, para quien ya el relato de su biografía imprime una narración en la que considera una secuencia de acontecimientos y una crónica en la que enfatiza hasta que punto la Segunda Guerra Mundial marcó un nuevo orden mundial, caracterizándolo con el signo de la violencia, construyendo una nueva hegemonía y detonando una nueva sensibilidad.

Cabe señalar que este pensador, crítico “resistente” y despiadado, como el mismo se autodefine, de la era posthumana, hace de la guerra, un detonante inicial de su pensamiento y permite que ésta, la guerra, ocupe un espacio central en sus reflexiones,

La aceleración del tiempo de la comunicación tiene efectos políticos y sociales.Una nueva lógica de producción, basada en la deslocalización global y en una actividad fundada en la precariedad, quebrará la lógica de producción y de distribución tradicionales, cada empleado será una partícula virtual de una empresa esencialmente inexistente, cada ciudadano no será más que una lejana periferia; un inmenso suburbio circulará a la ciudad virtual que lo dominará por completo (Virilio, Paul, 2003: 21)

Los efectos de las NT son múltiples y hasta cierto punto impredecibles. Las nuevas técnicas de información mezclan todo, eliminan la distancia y alteran el orden del tiempo. El accidente de los accidentes, es el accidente del tiempo. En este sentido, el desarrollo científico se asocia al crimen. Después de la primera bomba atómica, capaz de desintegrar la materia por la energía de la radioactividad, surge la segunda bomba, informática, capaz de desintegrar las naciones por la interactividad de la información. *La tercera bomba, la demográfica o genética, estallará en laboratorios en los que se generarán las especies transgénicas, mejor adaptadas a las condiciones de contaminación del tiempo y la distancia.* (Virilio, Paul, 2003: 23)

Por lo anterior, deben articularse las complejas vinculaciones que se presentan entre los avances tecnológicos y la transformación de la sociedad, sin endiosar a la tecnología como si fuera una dinámica independiente, sino considerar con absoluta responsabilidad su presencia entre los hombres que la han creado.

1.8.5 ¿Humanismo versus Posthumanismo?

Como ya fue anotado con anterioridad, el término Posthumanismo es utilizado bien como forma de designar las corrientes de pensamiento que aspira a una superación del Humanismo, en el sentido de las ideas y las imágenes provenientes del Renacimiento clásico para actualizar dichas concepciones al siglo XXI implicando frecuentemente una asunción de las limitaciones de la inteligencia humana.

Se le identifica directamente con el Renacimiento, ya que sus fundamentos coinciden con los principios de esta escuela y son los que se refieren al hombre en su plenitud, su

naturaleza, su historia y su mundo. Considera los límites y las posibilidades del hombre. A partir de estos cimientos, abarca los conceptos de la humanidad. Esta idea del Humanismo llega hasta hoy y rige con sus fundamentos a la cultura occidental, momento clave en la historia del desarrollo de la humanidad.

El Humanismo está considerado como doctrina basada en una actitud integradora de los valores humanos, y cuya esencia no cambia en el tiempo y donde su naturaleza es racional. Son un conjunto de tendencias intelectuales y filosóficas que tiene como objetivo el desarrollo de las cualidades esenciales del hombre

Considera y reconoce a la totalidad del hombre como un ser conformado por cuerpo y alma, destinado a vivir en el mundo y para dominarlo. Reivindica el valor del placer y asegura la importancia del estudio y el conocimiento de las leyes y la ética. Exalta la dignidad y la libertad del individuo. Establece firmemente su postura central frente a la naturaleza. Reconoce la historicidad del hombre. Revalora los nexos con el pasado, con respecto a los cuales tiene la libertad de oponerse, conectarse reclamando lo que por razón de dominio le pertenece.

Esta corriente filosófica constata como una de sus características, el descubrimiento de la antigüedad y su estudio. Reconoce el valor de las letras clásicas, de la educación: “humanitas” y “paidea” o “buenas artes” como disciplinas que le otorgan formación humana, diferenciándolo de otras especies. En el siglo XX, Jean Paul Sartre califica como “humanista” a su “filosofía existencialista”. Son un conjunto de tendencias intelectuales y filosóficas que tiene como objetivo el desarrollo de las cualidades esenciales del hombre.

En cambio, el Posthumanismo –una forma de teoría postmoderna y postestructuralista– piensa que el yo es histórico y está construido socialmente mediante las relaciones sociales, las prácticas, los discursos, las instituciones. De este modo, se entiende que la humanidad está entrando en una era posthumana, donde el mundo humano subjetivo y objetivo sufren grandes cambios.

De acuerdo a los conceptos vertidos por estas nuevas teorías, se considera que el Humanismo clásico está en crisis lo que derivó en la aparición del llamado Posthumanismo. Existen diferentes enfoques y consideramos importante el estudio de las distintas tendencias

para establecer una postura crítica. Los posthumanistas radicales- deconstructivistas- rechazan toda herencia humanista y todo lo que este concepto conlleva: valores y teorías modernas, así como los conceptos de progreso acuñados hasta este momento.

Los más moderados, considerados también como constructivos, procuran establecer nuevos conceptos a partir de repensar la mente, la razón y la libertad, procurando proponer mejores formas y no romper del todo con la herencia humanista. Sin embargo, se piensa que una ideología posthumanista viable, debe considerar los serios y dramáticos desarrollos de las diferentes tendencias tecnológicas y su verdadera trascendencia en las realidades socioeconómicas y su incidencia en la vida de los seres humanos, tomando en cuenta su incidencia e injerencia en la problemática política, ideológica y ética.

Los posthumanistas reconstructivos, y los radicales, rechazan toda herencia humanista, los valores de la modernidad y el concepto del progreso. Una porción de estos pensadores posthumanistas radicales, proponen posturas más extremas, las cuales consideran que se debe renunciar a toda postura humanista, a la Ilustración, a los mitos filosóficos, a los valores modernos, sin considerar nociones positivas de las normas éticas y de las posturas políticas. Autores como Jean Baudrillard, consideran que *los sujetos han desaparecido en los objetos, sujetos que deberían rendirse ante la tecnología y abandonar sus tontas ilusiones y control*. (Fajardo, Carlos, 1999) Estos ideólogos radicales demonizan a los seres humanos.

Foucault, filósofo francés, propone también “la muerte de lo humano”, (Fajardo, Carlos, 1999) como una forma de deshacerse del pensamiento humanista, de sus valores y de sus ilusiones. Cabe aclarar que el pensamiento de Foucault a este respecto, no está influenciada por los nuevos postulados tecnológicos, razón por la cual no pudo haber verificado las ventajas y desventajas de esta revolución.

El impulso del progreso tecnológico, hizo pensar y creer, a partir de la revolución industrial, que esta circunstancia llevaría al mundo al bienestar social. La aparición de la inteligencia artificial en nuestra vida cotidiana, confronta al individuo, entre otros, con el postulado de Nietzsche, “la muerte de Dios”, a favor del hombre, y con su reverso: La muerte del hombre, a favor de las máquinas, como es advertido páginas anteriores. Esta proclama de Nietzsche no contempló, en su momento ni pudo prever, que justamente esta época estaría

marcada por movimientos políticos e ideológicos, los que a su vez llevarían a la humanidad a las guerras, a la destrucción de la sociedad, a la parálisis de los ideales y al desgaste social.

A la amenaza de la destrucción total de la humanidad, después de una guerra cruenta, como la Segunda Guerra Mundial, con la detonación de la bomba nuclear en Hiroshima y Nagasaki, hicieron aparición diferentes argumentos de vencedores y vencidos sobre las causas y razones de la masacre y no se encontraron argumentos coherentes que explicaran la destrucción. Sólo se generaron contradicciones como justificantes de la barbarie. Dramáticamente, los eventos de la Segunda Guerra Mundial, ponen en duda los logros del Humanismo y la Ilustración. La escala masiva de la irracionalidad puede prevalecer sobre lo racional y que la especie humana tiene la capacidad de autodestruirse, y al mismo tiempo no puede controlar sus propias creaciones y logros tecnológicos. No se puede sustraer a la reflexión de que el descubrimiento de la bomba atómica, que puede literalmente eliminar en un instante a millones de seres humanos y acabar con la humanidad, brotan de la propia historia universal y de los avances tecnológicos. La civilización engendra por sí misma a la anti-civilización. Debemos cuidar de desechar a la barbarie, instalada en la misma civilización.

La estructura básica de la sociedad, así como los hombres, sus protagonistas, son los mismos que hace millones de años, revestidos solamente por cambios tecnológicos. Se debe evitar que estos desarrollos y avances científicos caigan en manos de la irracionalidad. Se puede tomar como referencia para el uso del término “deconstrucción” al período posmoderno, quien se apodera de la herramienta y de este término para hablar de la deconstrucción de los sistemas.

Esta llamada deconstrucción, deja un vacío enorme, en el cual queda reducido a escombros el hombre mismo, como proyecto y como centro de la humanidad. El Posthumanismo adquiere entonces la categoría de discurso a partir de la “muerte del hombre.” La era posthumana será entonces consecuencia de este cambio radical.

1.9 Paul Celan: *Fuga sobre la muerte*

En una reflexión al respecto de la obra de la que esto escribe, Luis Ignacio Sáinz, (Sáinz, 2003) recuperó la siguiente sentencia de Adorno: *La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que quizás haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas.* (Adorno, 1966: 332)

Esto implica regresar a las preguntas: ¿de qué manera se puede poner en evidencia lo indecible? ¿Se puede representar con formas y conceptos el horror? ¿De qué se trata la “Representatividad de Auschwitz”? Esta cultura estética debería estar comprometida no sólo con la estética, sino que debe ser un acto de responsabilidad con la moral y la política.

Paul Celan es un poeta que se transforma en testimonio de una generación hecha cenizas y asume el reto de poner letra a lo innombrable. *Fuga sobre la Muerte* (Celan, Paul, 1989) es la muerte misma:

*Negra leche del alba la bebemos de tarde
la bebemos a mediodía de mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos
cavamos la fosa en los aires no se yace allí estrecho.*

*Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete
lo escribe y sale de la casa y brillan las estrellas silba a sus mastines
silba a sus judíos hace cavar una fosa en la tierra
nos ordena tocad a danzar*

*Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde bebemos y bebemos.*

*Vive un hombre en la casa que juega con las serpientes que escribe
que escribe al oscurecer a Alemania tu pelo de oro Margarete.*

*Tu pelo de ceniza. Sulamit cavamos una fosa en los aires no se yace allí estrecho.
Gritad hincad los unos más hondo en la tierra los otros cantad y tocad
agarra el hiego del cinto lo blande son sus ojos azules
hincad los unos más hondo las palas los otros seguid tocando a danzar*

*Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos de mañana a mediodía te bebemos de tarde
bebemos y bebemos*

Vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margaret

tu pelo ceniza Sulamit juega con las serpientes

*Grita que suene más dulce la muerte la muerte es un Maestro Alemán
grita más oscuro el tañido de los violines así subiréis como humo en el aire
así tendréis una fosa en las nubes no se yace allí estrecho*

*Negra leche del alba te bebemos de noche
te bebemos a mediodía la muerte es un Maestro Alemán
te bebemos de tarde y mañana bebemos y bebemos
la muerte es un Maestro Alemán su ojo es azul
él te alcanza con bala de plomo su blanco eres tú
vive un hombre en la casa tu pelo de oro Margarete
azuza sus mastines a nosotros nos regala una fosa en el aire
juega con las serpientes y sueña la muerte es un Maestro Alemán
tu pelo de oro Margarete
tu pelo de ceniza Sulamit*

Este estrujante poema es un clamor de voces que testifican la degradación de la vida del ser humano. Detona la muerte. El cabello de Margarita es metáfora de muerte. Los violines acompañan con música la tragedia y la convierten en una experiencia “cult”, refinada: la crueldad es escoltada por la gran sutileza de la música. Celan erige este poema a los despojos de los hornos crematorios. Los muertos de Auschwitz están allí. Celan escribe al son de la muerte. La poesía es parte del silencio. ¿Cómo representar el aullido con el lenguaje? ¿El grito de guerra, la detonación de las balas en el tiro de gracia? Voz sin manifiesto. Lamento que va del grito a la palabra. La imposibilidad de dar representación al espectáculo de la muerte. Lo inefable

Estas reflexiones nos llevan más allá del primer imperativo categórico de Adorno (no es posible escribir poesía después del horror) nos conducen a Celan: se tiene que escribir poesía no *después* del horror, sino *sobre* el horror.

1.10 Los límites de la lucha cultural: y sin embargo, es el sendero que nos queda...

La tensión entre la posición original de Adorno, luego reformulada ante muestras tan importantes, como el trabajo de Celan en el terreno principal de la palabra, la poesía, ha de tenerse en cuenta como tal, como tensión, pues no es tan sencillo resolver el dilema.

Como ya se ha visto, “La crítica a la razón instrumental” (el cálculo, la maximización de la ganancia o el triunfo de la visión parcial de “mi mundo”) expresada en *La Dialéctica de la Ilustración* encuentra la razón de su crítica radical en la palabra y realidad que simboliza Auschwitz. Sin freno, la razón instrumental deriva, siempre, en destrucción, al llegar, sin remedio, al empleo del otro como medio en el cálculo de la obtención de sus fines, y ese otro, la persona, puede ser un individuo, un grupo, una etnia, una nación... y exterminarlo es el imperativo máximo de la exclusión de la modernidad sin fronteras éticas. Por eso, la pretensión de construir la civilización se transforma en la paulatina edificación de la barbarie. ¿No ha sido siempre ese el papel de la cultura? El propio Adorno enfrenta la tensión:

Esa cultura y la crítica de esa cultura fueron el universo que no logró impedir que la barbarie ocurriera. ¿Por qué en Auschwitz la cultura demostró que de sus entrañas surge la barbarie? O, la menos, que es incapaz de frenarla. ¿De que sirvió entonces esa cultura? (Adorno, 1975: 362)

Con toda razón, y siguiendo su implacable lógica de pensador comprometido no sólo con la realidad, sino con la coherencia de su pensar, se enfrenta a la contradicción:

Si criticamos Auschwitz desde la cultura, lo hacemos desde un universo conceptual que no impidió que Auschwitz surgiera. Porque eso es lo alarmante: Auschwitz surgió en medio de una sociedad altamente culturizada. Surgió en un pueblo de grandes filósofos, músicos y poetas. Y si criticamos Auschwitz al margen de la cultura, alejados de la cultura, lo estaremos haciendo desde la barbarie, de la cual Auschwitz es el máximo exponente. (Adorno, 1975)

Por ello, con coherencia implacable, Adorno reafirmó, en una nueva forma de decirlo, su posición original: Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la imperiosa crítica a él, *es basura*. (Adorno, 2005)¹⁰

¹⁰ Las cursivas son mías.

Procede, en su obra, rondando la tensión, la difícil solución entre el silencio y la expresión, y el tipo de expresión que, en su caso, es posible y éticamente responsable con las víctimas e incluso con los verdugos:

...El sentimiento que después de Auschwitz se eriza contra toda afirmación de la posibilidad de ser-ahí como charlatanería, injusticia para con las víctimas, contra que del destino de estas se exprima un sentido por lixiviado que sea, tiene su momento objetivo tras acontecimientos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia que irradia de una trascendencia afirmativamente establecida. (Adorno, 2005: 331)

Finalmente culmina con la conclusión que ya expresamos, pero se puede volver a escribir: *...La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de allí que haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puedan escribir más poemas* (Adorno, 1975: 362)

Es este un ejemplo claro de la dialéctica de un pensamiento radical: una es la conclusión de que está prohibido, no como norma externa, sino como imperativo consustancial a la humanidad que procura redimirse, escribir poesía y hacer manifestaciones artísticas, para no ser injustos con las víctimas, para no manchar su nombre, porque no hay posibilidades de pensar más en la belleza ni en el arte después de la barbarie.

Años después, reconsideraría esa prohibición y sostendrá que es necesario combatir el olvido, educar a través de las manifestaciones artísticas, y retomar un lenguaje para que *...la perpetuación del sufrimiento tenga derecho a expresarse y el torturado a gritar*. (Adorno, 1975: 362)

Cuando Albrecht Wellmer y Vicente Gómez enfrentan interpretaciones de Adorno, concluyen que si se expresa, si se aprende de la historia, *lo decible es preferible a lo indecible, la palabra humana al gruñido animal* (Wellmer, Gómez, 1994). Por eso, para Adorno, escribir sobre el Holocausto resulta ser el último eslabón de la dialéctica de cultura y barbarie.

Tanto es Celan el que le conmueve y mueve de la posición radical que consagra el silencio. Celan, en 1967, escribe: *Ningún poema después de Auschwitz* (Adorno, 2005: 332)

¿Qué es lo que aquí se subsume bajo la categoría de poema? Rasga el poeta los velos – tañe, rasguña – marca las caras del mundo: ante lo ojos del horror – llámese horno crematorio o inutilidad de los munícipes – nos revela esa cosa que somos. Porque el poeta mete las manos

en la lengua viva como los arúspices romanos las introducían en los cadáveres para saber de qué se trata, cuál es el signo del día, el sentido de nuestras oscuridades (Lino, Gerardo, 2005)

Paul Celan sí escribe poesía después de Auschwitz. Lucha cuerpo a cuerpo con la lengua alemana y la redime, se las secuestra a los secuestradores, posibilitando que *la escritura poética advenga, es decir, sea un acontecimiento que la marque*. (Piñeiro, Liliana, 2007)
Nombra, y al nombrar, aunque sea paradójico, hace silencio.

1.11 Algunas notas sobre el andamio analítico

Toda esta excursión por la reflexión que hunde sus raíces en los imperativos categóricos kantiano, el de Adorno enmendado por él mismo frente al testimonio de Celan, retoma los aportes de Fromm y Lévinas y advierte que, sin una actitud crítica, el Humanismo clásico puede dejar fuera los problemas de nuestro tiempo, especialmente a las NT –haciéndolas nuevos becerros de oro o ignorando su impacto– que conducen a una mirada con la que serán iluminados los aspectos venideros en la tesis.

Es preciso reivindicar la victoria de la vida sobre la muerte y la capacidad de expresarlo de todos los modos posibles. Se trata de la aportación más trascendente a las teorías humanistas. La total reivindicación de los valores humanos, así entendidos por Lévinas, por Adorno, por Levi, por Kant, por Fromm.

¿Qué hay que proponer después del análisis de las principales ideas humanistas del siglo XX, siendo Kant una referencia importante del siglo XVIII, con propuestas filosóficas que resguardan antes que nada la moral, la ética, el respeto por el hombre? ¿Será posible imaginar, sin resquemores, una sociedad de sana convivencia, una sociedad tolerante y democrática? Es imposible dejar de lado las visiones originales adelantadas a su época de estos pensadores. Es imposible concebir una humanidad sin estas concepciones.

En el siglo XX, son fundamentales las ideas de Adorno, Fromm y Lévinas, las cuales analizan el estado de la sociedad, la crisis del Humanismo occidental, las consecuencias de las sangrientas confrontaciones bélicas, la intolerancia, la desigualdad, “la ruina del hombre”, y como consecuencia sus propuestas del regreso a lo humano y a la reformulación de los principios de la ética y la moral bien entendida.

La “responsabilidad por el otro”, de Lévinas, conduce a reconsiderar las relaciones interpersonales. Al responder a la crisis del Humanismo en Occidente, preocupación ya planteada por Heidegger, Lévinas se preocupa por la “ruina del hombre” como desplome de una cultura, en su análisis acerca de la pérdida de la condición humana. Todas las categorías de la civilización son puestas a prueba.

Es necesario “hacer”, “aportar”, “dejar” un legado muy importante para trascender, y al mismo tiempo es fundamental sostener los atributos éticos que son característicos de estas ideas, los cuales distinguen a esta filosofía de otros planteamientos contemporáneos.

Si la esencia fundamental del pensamiento de Lévinas es “la necesidad de trascender ante la inminencia de la muerte”, y la búsqueda del “yo” subjetivo, no deja de ser también trascendental entender el origen de su preocupación: Lévinas sobrevive las dos grandes conflagraciones mundiales y la Revolución Rusa de 1917. De tales vivencias surge un valiente pensador, quien aporta ideas esperanzadoras con el fin de ayudar a resolver las graves deficiencias que aquejan a los seres humanos y por ende a la humanidad.

Lévinas y su pensamiento son intrépidos y generosos al aportar al mundo normas éticas que intentan reponer los daños que infringe el “Humanismo clásico”, el que a través de sus apuestas ególatras y narcisistas deja a la humanidad un legado de barbarie, cinismo y destrucción.

Y es preciso, ante lo expuesto y pensado, preguntar: ¿Qué significa la muerte en vida como la advierte Primo Levi? ¿Cuál es el significado ético y político del exterminio? ¿Qué trae aparejado el imperativo categórico de Adorno? El “imperativo categórico” adorniano confronta el actuar y pensar, con el propósito de que la barbarie no se repita, para preservar la memoria. Las ideas de Adorno en torno a la manifestación estética son también imperativos categóricos: el arte, como evocación de la historia de las atrocidades, se hace presente como una forma de resistir frente a los hechos.

La experiencia estética en medio de la experiencia inhumana potencia los esfuerzos para hacer frente a los atropellos. ¿Qué significado tienen la preocupación por la libertad, por el amor al prójimo, vertidos en las ideas de Fromm? Como heredero del pensamiento de Kant, Johann Cristoph Friedrich Schiller (1759–1805) fundamenta la importancia de la educación artística, el origen de la belleza y su función desde la estética en el contexto de la sociedad y la cultura para el ennoblecimiento del carácter humano. Es a través de sus postulados que orienta hacia una reflexión histórica–filosófica cuyo planteamiento fundamental es enaltecer a la humanidad. El Humanismo debe ser un proyecto ético, fundamentado en la dignidad y la libertad de los seres humanos. Cultivar el sentido de la

creatividad, de la inteligencia, la capacidad para la reflexión crítica, la libertad de pensamiento son, desde Platón, ideas fundamentales de un modelo humanista.

Por lo tanto, la búsqueda y la perspectiva de análisis que se ha emprendido, estarán centradas en la búsqueda de un Humanismo verdaderamente humano, centrado en el reconocimiento de los demás, despojado de profundos egoísmos y consciente de estar aquí, en el mundo, con otros vivos, con otros imprescindibles, con otros como el agua y el aire fundamentos de la naturaleza.

Las nuevas consideraciones de orden filosófico y las definiciones de los Humanismos actuales, deben ponderar que es necesario articular las complejas vinculaciones que se presentan entre los avances tecnológicos y la transformación de la sociedad, sin endiosar a la tecnología como si fuera una dinámica independiente, sino considerar con absoluta responsabilidad la presencia de estos fenómenos y su incidencia en las relaciones sociales.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Capítulo II. El análisis de la expresión gráfica como discurso artístico

2.1 El origen

El interés por la recuperación de la memoria histórica conservada en testimonios, legajos y documentos guardados, preservados y clasificados sistemáticamente y su posproducción artística, entre otras inquietudes creativas son parte de las motivaciones sustantivas que se desarrollan en el presente trabajo.

Una de las características distintivas de esta investigación es la construcción de proyectos estéticos creando modelos artísticos que contribuyan a transfigurar el lenguaje a favor de la propia obra y de sus intenciones a partir de modelos estéticos que perpetúan la memoria.

Esta obra tiene como particularidad reconvertir los textos en imágenes, ya que el material apropiado, transformado y pos-producido proviene de documentos de archivo escritos, manuscritos, en su mayoría tipográficos, que acentúan la polisemia interpretativa, metafórica y conceptual.

Con anterioridad se ha señalado que esto se convierte en un doble juego, no sólo el que busca retomar la historia de los documentos en un contexto artístico, sino el que narra la historia oculta que se encuentra detrás de las palabras. Hacer un relato de la verdad de los hechos y una delación (delatar-acusar) de los mismos.

Roland Barthes (1995), escribe sobre las vicisitudes de la creación de la obra artística. Señala que lo primero que uno se pregunta, es ¿qué está pasando ahí? De igual modo, en dicho texto se dedica a analizar la cuestión que Barthes llama “los avatares de la pintura”. El mismo autor continúa su reflexión señalando que el papel, la tela, el muro, o cualquier sustrato, son escenarios plausibles de ser usados para algún suceso. Puede haber un relato figurativo, abstracto y/o conceptual.

Por otro lado, Jacques Derrida destaca en el libro ya citado, argumentando desde cuatro perspectivas la pintura: desde una visión filosófica, desde la lingüística, desde la narración política para analizar el sistema de producción y reproducción, para posteriormente

ser analizados desde los paradigmas de la estética que en pintura constituyen ineludiblemente pasos básicos para entender qué es la verdad en pintura. Para ello, sugiere delimitar los entornos de la obra artística: si se trata de hablar del discurso, del mercado, del encuadre, así como del título, color y trazo, entre otras opciones discursivas.

2.2 El estado del arte

La obra de arte, por muy abstracta que sea,
siempre refleja, de algún modo, la estructura y
las leyes ocultas de la realidad.
La obra no es una creación ex nihilo,
sino creación a partir de la experiencia del mundo;
producto estético de una forma - entre muchas otras- de realidad.
(Cofré, Juan Omar, 1991)

Como se va adelantando, el discurso artístico tiene como referencia un mundo de ficción, por intermedio del cual simbólicamente, alude o evoca un determinado tipo de realidad; de aquí que se hable refiriéndose al discurso visual de discurso ficticio o imaginario.

Se puede considerar, que la obra artística tiene como característica el ser un sistema de signos, ordenados artificialmente y puede ser apreciada como un sistema que se rige por su propia dimensión semántica. Tiene su propia realidad basada en dichos signos. Ello demanda una distinción clara entre la obra de arte como estructura empírica y material, y el objeto estético. El objeto estético que es una realidad espiritual; mientras que la obra, como tal, es una realidad empírica y material.

En el libro *La Verdad en Pintura*, (Derrida, Jaques, 2001) el autor pregunta si la obra de arte es entre otras opciones un producto intuitivo, o sea, no explicable racionalmente. Existe un origen espiritual de la obra artística, es decir que no solamente obedece a la intuición, sino también a la necesidad manifiesta de la expresión sígnica y significante, (lingüística, en el quehacer literario) y que permanece abierta al análisis de la crítica estética.

La obra de arte tiene derecho a ser mística y misteriosa. Se crean relaciones con otras realidades, no necesariamente empíricas o literalmente visibles. Se puede pensar que hay que formular un discurso erudito al hablar de la verdad acerca de la obra artística. Se tiene que pensar en que la filosofía, o las corrientes filosóficas nos pueden ayudar a encontrar la verdad con sus postulados.

La filosofía occidental convirtió a la obra de arte en representación de la propia verdad, y en muchos casos en modelo o símbolo de la verdad. Si se refiere a lo esencial, lo central, lo específico, para distinguirlo de lo secundario, lo marginal, lo accesorio, cuando se

pretende fundamentar una introspección acerca del acto creativo y del análisis de la obra misma.

Amoz Oz, en su texto introductorio del libro *La historia comienza*, (Oz, Amoz, 2007) narra que para dar inicio a una obra literaria *...el estar sentado frente a una única y burlona hoja en blanco en medio de un escritorio desierto, como un cráter en la luna*, es como extraer algo de la nada, con un gran vacío y desesperación. El iniciar a una obra artística, tanto en lo gráfico como en lo literario, confronta al creador con la realidad de tener un discurso articulado. ¿Qué se quiere decir, qué se pretende manifestar? ¿Se sabe de antemano qué interesa comunicar? ¿Cuáles son los objetivos, qué camino elegir si decidimos seguir en la aventura expresiva? ¿Qué técnica se habrá de usar para satisfacer la andanza y la filosofía discursiva? ¿Qué debe ir primero? ¿Cómo llegar al comienzo? ¿Se cuenta con un programa, hay una estructura? Los artistas garabatean en la hoja, la arrugan, la tiran, y vuelven a empezar, hasta que encuentran el qué y el por qué.

Empezar es difícil. Pero la dificultad se hace menor cuando existe el qué y el por qué. Es una estrategia. ¿Dónde empieza una obra? Toda obra es un contrato entre el artista y el público. Pero, como afirma Oz, hay toda clase de contratos. A veces el artista parece revelar sus secretos. Será posible suponer que hay un inicio particular para cualquier relato, ya sea este gráfico, literario, conceptual o pictórico. Puede existir, algunas veces, un prólogo previo a la introducción, en el caso de la obra literaria. Pero aún así, siempre existirá un inicio antes del inicio mismo.

2.3 Desde dónde se produce la obra

La propuesta de producción de obra artística que se presenta a partir de este texto, no pretende recrear la historia, sino que sin dejar de aludir a documentos testimoniales, se construyen estrategias para conformar modelos estéticos que transfiguran y perpetúan la memoria. ¿Cómo? Seleccionando objetos de archivo, los cuales al ser reelaborados, se insertan en un nuevo contexto.

Karl Marx, en *La ideología alemana*, alude a la diferencia entre la producción con “instrumentos de producción naturales” y “los instrumentos de producción creados por la civilización”. Marx explica, en el caso de “los instrumentos de producción naturales”, que los individuos están subordinados a la naturaleza, y en el caso de la dependencia de los “instrumentos de producción creados por la civilización” que se relacionan con “un producto de trabajo”. (Bourriat, Nicolas, 2007) Este producto del trabajo se relaciona con el “capital”, el cual se constituye de labor acumulada en instrumentos de producción.

Para explicar la relación entre los términos “posproducción” y “apropiación”, es necesario destacar que Marcel Duchamp, a quien consideramos el mentor de esta tendencia de “apropiaciones” y descontextualizaciones de los objetos pre-hechos, ya en 1914 expone un *portabotellas*, utilizando como instrumento de producción un objeto fabricado en serie, trasladando por consiguiente a la esfera de la producción artística el proceso capitalista de producción: “el proceso de producción, o trabajo acumulado.” Esto a su vez se relaciona o es análogo a la relación del comerciante, cuyo trabajo de intermediario, o sea el que desplaza de un sitio a otro un producto, lo convierte en eslabón importante de la cadena de los intercambios.

Para Duchamp, de acuerdo con Bourriaud, el consumo es también un modo de producción, por tanto, la primera cualidad del *ready made*, es establecer una equivalencia entre elegir y fabricar, y consumir y producir. El artista que se inserta en esta tendencia, al tomar algo de lo ya existente se “apropia” de lo que hay (objetos, archivos, documentos, obras artísticas reconocidas), pero no toma al azar: elige de lo ya existente.

De la misma manera, según esta teoría, al mismo tiempo que se apropia, consume. Un producto no es un verdadero producto, hasta que no se “consume” en el acto de consumir. En esa relación se realiza: es real. Al igual que cuando alude a fabricar, su equivalencia sería producir.

La relación encontrada entre esta forma de recuperar la memoria, salvaguardando archivos, documentos delatores de una época y poder ubicar esta forma de trabajo como semejante o asociada con las teorías de Nicolás Bourriaud y Hal Foster (Foster, 2004) obedecen a una actitud coincidente con los fenómenos de comunicación que la sociedad de la información propicia. No hay casualidades, hay coincidencias que se explican sólo a través de compartir la misma época y los mismos procesos. Es decir: *La apropiación es en efecto el primer estadio de la postproducción, ya no se trata refabricar un objeto, sino de seleccionar uno entre los que existen y atizarlo o modificarlo de acuerdo con una intención específica.* (Bourriaud, Nicolas, 2007)

Lo anterior significa, que es necesario primero encontrar el objeto pre-hecho en el mundo circundante, para luego, transformarlo, o sea, pos-producirlo al ubicarlo en otro contexto. Habrá que notar que el sentido de posproducción es equivalente a transformación: no se toma al objeto y se le expone a la mirada de otros, sino que es objeto de un trabajo que lo transforma, trasciende su forma de hallazgo para ser base de un trabajo artístico.

2.4 El proceso creativo

Lo anterior necesariamente remite al hecho mismo de aceptar que el acto creativo tiene que ver con conocimiento, sensibilidad y estructura de un discurso. Éstos son participantes fundamentales en la integración de los elementos que definen una obra artística. Por supuesto debemos incorporar a este postulado el estudio de la técnica y el suceso experimental, entendido este como aventura cognitiva y especulativa para propiciar un oficio, fundamental para el buen desempeño del artista al elaborar una obra.

En este tenor, la formación técnica, el adquirir un oficio, no debe limitarse solamente al estudio de los recursos formales y materiales, sino que debe contemplar la incorporación de hábitos intelectuales que propiciarán la confección del concepto, instancia fundamental para la construcción del discurso y mensaje que materializará la alegoría de dicho mensaje.

El manejo de los recursos materiales debe estar supeditado a las necesidades que dicta el discurso mismo. Al referirnos a los recursos técnicos que nos permiten indagar las diferentes variables que nos permiten descubrir valores texturales, lumínicos, colorísticos y muchos otros, no descuidamos los recursos conceptuales, y no se deja de lado el valor sígnico y metafórico de la expresión, en función de un discurso personal.

El plantear el uso de las tecnologías diversas, y de las NT conduce a reflexionar acerca de la relación entre los procedimientos técnicos y los procesos creativos. Al reactivar el sentido de la experimentación se deja de lado la búsqueda de lenguajes adecuados para el mensaje. El desarrollo de las diferentes variables matéricas enriquecen y dan sentido a los contenidos semánticos de la obra artística.

Muchas veces la vía experimental depara sorpresas expresivas que enriquecen los procesos creativos y descubren cualidades expresivas en los materiales, que puede llegar a aportar riqueza de contenidos, e inclusive, propiciar varias lecturas de significados, que son comúnmente conocidas como polisemias.

Una obra de arte no comienza con su ejecución práctica, es decir, depositando la primera mancha en el papel. Es necesario tomar decisiones acerca de los contenidos, el

discurso preestablecido y tener plena conciencia de lo que se desea obtener y transmitir. La creación desde la nada, desde cero, ...*del puro imaginario, es casi imposible*. (Irujo, 2008) Para explicar el proceso creativo de la obra que interesa, es necesario entender que esta obra parte de una materia existente: los documentos de archivo ya referidos. Al partir de esa impresión, fotografía o documento, se persigue transformarlos, usando recursos expresivos y nuevas posibilidades que involucren experimentación y búsqueda material, entre otros; para encontrar, en función del discurso, los recursos expresivos que ayudarán a encontrar el lenguaje expresivo que apoyen a redescubrir otras realidades.

Aplicando métodos de cambio, invenciones y muchas variantes de operaciones transformadoras tal cual lo hace Irujo, quien cita a Quintiliano, retórico y pedagogo hispano-romano, quien definió cuatro operaciones básicas, la *quadripartita* ratio, como productora de efectos retóricos. Estas operaciones son fundamentales como métodos y como recursos creativos utilizados por artistas desde siempre. Se trata de: *adiectio*, que quiere decir, añadir, adjuntar, mientras que su antónimo es *detractio*, que significa quitar, omitir, borrar, y que recurre también a la *transmutatio*, permutar, cambiar de orden o lugar e *inmutatio*, sustituir, cambiar por otra cosa.

Estos son procedimientos aplicados a la obra para obtener los resultados de una búsqueda expresiva y metafórica. Es un hecho, que estas operaciones retóricas se usan como medio de transformación de la imagen, muchas veces de manera intuitiva. Una metáfora, la figura retórica por excelencia, estriba en la sustitución de un concepto o palabra por otra, dejando entrever así una asociación. La asociación de ideas, es un recurso recurrido en el proceso creativo.

En la retórica del lenguaje se observa la aplicación de procedimientos como la fonética, la aliteración, (Irujo, 2008) la repetición de letras, la onomatopeya, la repetición de sonidos, procurando provocar asociaciones de ideas. Lo mismo sucede utilizando los recursos de la retórica, adaptados a la experiencia visual, cuando se pretende provocar una asociación de ideas.

Para provocar efectos expresivos en una manifestación plástica, se busca una ordenación compositiva muy particular. En las manifestaciones visuales no se usan fonemas, sino colores, texturas, formas, espacios en blanco, contrastes visuales. En ocasiones, y este es

el caso, se trata de manifestar contradicciones y/o asociaciones paradójicas entre la imagen representada y su tratamiento estético.

Muchas veces los enunciados artísticos pueden ser ambiguos, o según lo que expresa Umberto Eco, el artista crea “obras abiertas”, polisémicas, donde se pueden encontrar componentes que se alían o incorporan de manera caprichosa aparentemente pero que delatan contradicciones y/o paradojas. En esta obra forma parte de los postulados justamente el resolver esa contradicción paradójica y conflictiva: el horror y la estética como categoría discursiva. Se crea un enigma, una interrogante, y no una visión estereotipada. Atracción y repulsión son componentes de este mensaje y discurso. Al intentar transformar una imagen descubrimos otras realidades, sugiriendo así otras posibles lecturas, hasta donde la imaginación permita llegar.

Como puede observarse, en el acto creativo, el azar, la experimentación y el uso de diferentes materiales constituyen excelentes puntos de partida, siempre y cuando se haya delineado el discurso a seguir y los objetivos que se desean obtener.

2.5 El concepto como especificidad de un objeto de estudio

La importancia del concepto en la propuesta artística se justifica porque al ser el arte una invención conceptual cultural, ésta contiene un concepto, convirtiéndose éste, a su vez, en la identidad que cada propuesta tiene. El arte es lo que la idea decide que sea. El oficio, complemento importante, permite que la idea sea percibida físicamente. Cuando no hay concepto, no hay creación artística. Así pues, el arte es idea, forma e imagen. Una imagen será siempre una representación real o virtual.

El sentido de la obra será el descubrimiento o la obtención de la sensación deseada. Se elaboran construcciones visuales, donde las obras se construyen a través de la expresión gráfica, otorgando un particular peso visual con acento en la reproducción del documento, sin ocultarlo.

De esta forma, la investigación busca ampliar el campo de la comunicación y anexar el factor humano y educativo a los procesos de comunicación que acompañan a una obra artística. Será un logro enriquecer la experiencia de los individuos propiciando un mayor compromiso con la humanidad. Es necesario ir mas allá de la imagen representada. Habrá que leer detrás de la superficie, no basta con las texturas y los colores.

2.6 El uso del color y las texturas

En cuanto a la identidad que establece el análisis del uso del color, en este trabajo es la emotividad cromática la que aparece como factor determinante y expresivo. Es a través del uso de recursos y procesos técnicos y artísticos que se obtiene una obra que refiere a un documento carcomido por el tiempo y el olvido.

El metal carcomido y grabado deja una impronta a través del relieve que imprime el metal corroído. Es rancio, verde, oxidado y olvidado. Remite de inmediato a las lápidas enmohecidas de los cementerios abandonados. Cada documento, cada carta y cada escrito, se convierte en un monumento, una lápida, que traen a la memoria el recuerdo de las víctimas de la barbarie. Con el uso del color, se trata de evocar el proceso del tiempo. Pasado... presente... que se unen y separan, generando un nuevo concepto atemporal. Un pasado indeleble. No hay una pretensión de recrear la historia, sino tiene por objeto recrear un testimonio documental en el tiempo, para elevar la memoria del presente, a través de la denuncia.

Es en *El libro de la memoria* se genera un proyecto o programa discursivo, donde no dejan de aparecer reiterativamente los números, los nombres, las franjas, las manchas, las letras y las etiquetas del viajero de quien se rescató solamente la identidad de su equipaje. Los sellos, los timbres postales. Las referencias icónicas de la época. Las páginas de los documentos no dejan de ser mensajes que finalmente evocan el más profundo silencio.

Evidencias, testimonios, vestigios, fichas de registro de los campos de la muerte. La caligrafía aparece como el único vestigio reconociblemente humano... Sólo el hombre, los seres humanos, escriben. Si se les ha negado la dignidad humana, es necesario rescatar lo que hace a los humanos tales: entre otras cosas, escribir, trazar, rasgar el papel, gritar o acariciar desde las letras: ser.

Es a través de recursos técnicos facilitadores de la reproducción de imágenes, que se estarían incorporando los elementos formales para crear una importante correlación tecnológica. (Blas Galindo, Carlos, 2000) Esta tecnología se amplía al incorporar el uso de la computadora, sus sistemas periféricos, impresoras, *scanners*, cámaras fotográficas, *plugins*, y

software de retoque de imagen. Esta incorporación formal facilita los procesos de producción de las imágenes que serán los productos de este proceso creativo.

Las transferencias de imágenes exigen la práctica y el conocimiento de otros procesos tecnológicos involucrados con la producción artística. El uso de recursos de bordado electrónico, así como de sellos realizados con la impronta de la imagen y para fines específicos, forman parte de este amplio repertorio de recursos y apoyos formales.

El uso de diferentes impresoras, por sus diferentes tecnologías, así como el uso de sustratos específicos, han permitido ampliar las características conceptuales y perceptivas que se presentan en este trabajo.

La calidad de tangible que obtiene la obra impresa por el tórculo, en el proceso de la gráfica tradicional, están también apoyados en el uso de diferentes técnicas mixtas. El uso de recursos pictóricos, retomados durante la década de los cincuenta y aún de los sesenta de la Escuela de Pintura Abstracta Americana, mezcladas con fundamentos del arte conceptual, aunados a procedimientos experimentales, han posibilitado la creación de obras con valores estéticos que pueden considerarse de vanguardia.

Se obtiene documentos indelebles, de calidad tangible. Se trata de *hacer una guía de la memoria*, como refiere Laura Pomerantz (2004). El proceso de impresión del grabado implica otros grados de complejidad que están relacionados con la técnica misma o con la destreza del artista y del impresor.

De igual modo, otra acción formal a la que aluden los fragmentos añadidos -collage- en la obra gráfica impresa, evocan las pegatinas que se colocaban en los muros de las calles importantes de la Europa de guerra. Avisos de personas desaparecidas, personas detenidas, llevadas a los campos de exterminio, sin regreso. Con ello se busca ampliar el campo de la comunicación y anexar el factor humano y educativo a los procesos de comunicación que acompañan a una obra artística. Será un logro enriquecer la experiencia de los individuos propiciando un mayor compromiso con la humanidad.

Para definir el arte es importante poner de manifiesto que la obra de arte puede no contener ideas políticas, pero sí debe ser portadora de una ética y debe ser consecuente con

una manifestación social. Deberá ser testimonio de una época y habrá de convertirse en un registro de la memoria de una era específica, no necesariamente la suya. El artista debe ante todo ostentar una responsabilidad social. La función social del arte está relacionada primordialmente con el acto de comunicación. Es la función del artista quien al dirigirse a su comunidad transmite un mensaje, un ideal, un juicio. Debe cumplir una función crítica, al considerar que su obra debe revelar los problemas de la sociedad, y con esto contribuir a mejorar dicha sociedad.

Ya sea desde una postura crítica o una postura conservadora, el artista debe estar al servicio de la sociedad. El artista debe apostar por mejorar la cultura del hombre. Es indispensable establecer como definición, que el arte es una necesidad fundamental de la civilización, así como de la subjetividad y objetividad humanas. El arte es una forma de pensamiento y la experiencia del arte consiste en ensamblar “pensamiento con pensamiento”. (Domínguez Hernández, Javier, 2005)

¿Es tarea de la crítica el describir el significado de la obra artística? ¿Debe el artista, al defender su propio discurso, (indispensable para establecer una postura hacia el arte y el objeto artístico) ser independiente y tener solvencia ética al sostener su propia definición? ¿Aporta el arte beneficios cognitivos?

Según Martin Heidegger (Heidegger, Martin, 1996), la obra de arte supera el carácter de “cosa”. La obra de arte posee algo más, y esto es lo que determina que esta “cosa” sea arte. La obra de arte es “alegoría”, por eso es diferente a una simple “cosa”. En una simple “cosa” no hay tal. La alegoría convierte a la “cosa” en obra de arte. La alegoría es una particularidad añadida, le otorga “algo más”. La alegoría es “símbolo”, (del griego *-sumbellein-* carácter añadido) el carácter de la obra de arte, la alegoría, el símbolo, la representación, el atributo, en su conjunto componen el marco dentro del cual se mueve el carácter de una obra artística. Son estos atributos los que le otorgan “algo más”.

Esta revelación es lo que determina el temperamento de una obra de arte. El temple es el cimiento sobre el que se mueve y sobre el cual se construye la obra de arte. De allí que se puede preguntar: ¿cuál es el verdadero arte? ¿A qué se alude cuando hablamos del arte verdadero? ¿Se debe indagar qué encierra ese “algo más”?

2.7 El discurso artístico y el objeto artístico

Al hablar de un objeto artístico, se debe tomar en cuenta las cualidades estéticas como algunas de las propiedades que hacen valioso un objeto, en particular una obra de arte. Estas cualidades pueden ser sensoriales, formales y vitales. Las cualidades sensoriales son las propiedades que hacen agradable un objeto a los sentidos: si una obra produce placer es mejor que una obra desagradable (Derrida, Jaques, 2001).

Las formales se refieren a la manera como se combinan en un mismo objeto artístico los distintos elementos que lo componen. Las cualidades vitales se refieren a las ideas, sentimientos o vivencias que transmite una obra de arte. No se trata de propiedades que puedan localizarse "físicamente" en la obra, sino que son conducidas por ella. Como es obvio, la apreciación de las cualidades estéticas de un objeto artístico dependen de, por lo menos, dos factores: en primer lugar, las cualidades han de estar presentes en el objeto; en segundo lugar, el contemplador debe ser capaz de reconocerlas.

El "cómo", atiende primordialmente al trayecto, el camino, el oficio, el discurso artístico y el objeto mismo definen el objeto artístico, de cuyo análisis dependerá encontrar "la verdad en pintura". Para definir el objeto, o sea la obra visual, se tiene que considerar que el discurso artístico es parte integral del proceso creativo. Se trata de una entidad autónoma que está relacionada con otra configuración de la realidad, que puede ser, en este caso, la histórica, sociológica, la política, la ética o la moral.

¿Es el objeto artístico una representación?, o como dice Derrida (Derrida, Jaques, 2001) ¿qué se da en una representación? ¿Se encuentra en condiciones de afirmar que la pintura -el arte- se convierte en modelo de la verdad y en representación de la verdad? Escribe Enrique Lynch, (Lynch, Enrique, 2002), refiriéndose al libro citado de Derrida, *La verdad en pintura*, que Cézanne es sólo una excusa para que Derrida cavile en torno a algunos de los temas centrales de la estética filosófica y la teoría del arte, cuando Derrida lo cita en el capítulo que dedica a discutir con Meyer Shapiro acerca de lo que Martín Heidegger escribe sobre los zapatos de Van Gogh, en su ensayo *El origen de la obra de arte*. (Derrida, Jaques, 2001) Toma como pretexto esta discusión, para dirimir el desacuerdo con su aportación

acerca de la verdad -¿qué representan esos zapatos, qué hay, qué se da, de verdad, en esa representación?

Si se atienden los dichos que Derrida sostiene en la introducción de su libro: donde señala que sólo se puede escribir acerca del arte y de los temas que este aborda: la representación, la belleza, lo sublime, la forma; lo aplicaré al análisis y a la introspección de mi propio trabajo artístico. Ésta es una tarea muy compleja, porque implica alejarse de los propios procesos. Para lograr una mirada objetiva el camino está cerrado: a lo más que se puede aspirar es a un esfuerzo de toma de distancia, salir del centro (descentrarse) como autora, y observar la obra no como un observador común –eso es imposible–, sino como un observador peculiar, interesado, desde esa distancia posible, a analizar lo que, en el proceso de creación, es impulso, necesidad y coherencia artística y gráfica.

Habría, entonces, que referirse a algunas interpretaciones del material de las lecturas de Jacques Derrida. Los comentarios de Jean Galard, (Galard, Jean, 2006) ex-director del Servicio Cultural del Museo del Louvre, acerca de la obra de Derrida, permiten una mejor aproximación a sus textos lingüistas y filosóficos, considerados, en un principio, impenetrables y enmarañados. Derrida, escribe en *La verdad en pintura* en el capítulo “+R”, sobre una exposición del artista Valerio Adami, y del libro ya escrito por el propio Derrida, *Glass*, acerca de la obra de Adami que el abordaje sería:

a través de un desvío que hábilmente da una legitimidad al discurso sobre, o al discurso de al lado, concretamente retomando lo que ya está escrito en esas obras, por ejemplo unas letras, unas palabras, una firma; o bien analizando el borde de una obra, el margen, el marco, el título, el parergón. (Derrida, Jaques, 2001)

Llama la atención el formato que incorpora Derrida en dicho texto. La página inicia a la mitad de la hoja, con letras minúsculas, y en la página izquierda, abunda con un pie de página, dejando la hoja vacía hacia la parte superior. Uno puede preguntar qué intenciones y significados tendría esta propuesta. En una conversación informal, el Dr. Georges Roque, especialista en temas de teoría e historia del arte, concluye que esta forma de escribir de Derrida, se asemeja al formato de diseño editorial de *La Biblia*. En ese texto sagrado, en el Antiguo Testamento, en tal formato los escribas acomodaban los textos de interpretaciones y explicaciones que acompañan a todo el texto sagrado.

Hay en su escritura muchas intenciones y explicaciones paralelas, que tienen que ver muchas veces con la literalidad de la frase y otras con el uso del francés en su propósito metafórico, de significados y significantes. En la traducción de los textos, las notas del traductor son importantes. Resulta compleja una traducción literal, de palabra por palabra sin dejar de aludir al sentido “oculto”, hermético, de sus escritos en francés.

En este mismo trabajo, es posible hacer un análisis de la problemática que presenta Derrida acerca de la postura de los críticos y analistas, al considerar que este es sólo suplementario, desde un *pas pour toute*, es decir, desde un borde o marco, contorneando el estudio, sin realmente entrar en la profundidad del asunto. *La crítica nunca se moja con la verdad*. (Lynch, Enrique, 2002)

Con esto se explica porque Derrida critica la postura del crítico de arte, que no penetra en la verdad, quedándose siempre en la periferia. “No abordan la verdad. La inventan, o le temen.” Derrida terea en el diferendo y actualiza de paso el lugar que ocupa la verdad ¿qué representan esos zapatos, qué hay, qué se da, de verdad, en esa representación, en la pintura? Todo esto desde la excéntrica, por alejarse del centro canónico o dominante, perspectiva del deconstructivista. ¿Cuál sería el caso que compete analizar en el presente escrito? ¿Tiene uno la obligación de ingresar a la aventura de descifrar cuál es la verdad en pintura para uno?

2.8 Elementos formales-paradigmas formales y discurso iconográfico

El desglose de la singularidad de estos elementos y características privativas a que refiere esta obra, están determinados tanto por la inmediatez de la línea, las transparencias del color y el nerviosismo del tratamiento de la línea, como una de las características elocuentes.

El uso de técnicas de relieve y gofrado en esta manifestación artística corresponde al encuentro de una zona limítrofe entre el grabado, las técnicas dibujísticas, pictóricas y la escultura. *El término “gofrado” es un galicismo que se emplea para designar la reproducción de una forma con relieve sobre una superficie, normalmente de papel.* (Irujo, Julián, 2008) La obra gráfica, producto de trabajo de esta investigación, es justamente una obra en papel con relieve. Es el huecograbado de la obra gráfica, un gofrado.

Las aportaciones a la producción gráfica de esta propuesta artística se describen como sigue:

- Realización de obra en gran formato, impresiones únicas, ediciones variadas, sin ser ediciones numeradas, gofradas. Huecograbados con y sin color, las que llamamos, gofrado ciego.

Cada pieza observa una lectura dinámica, ya que se comprometen diferentes técnicas en su elaboración y por consecuencia, presenta un abanico de opciones perceptivas e interpretativas.

- Uso de color, impresión de una misma placa con varios tonos de color, uso de *chinée collée* e intervención autónoma sobre cada obra, antes y después de la impresión, situación que determina múltiples lecturas y múltiples significados.
- Entintado a la *pouppée*, lo que permite modificación del entintado para las diferentes impresiones.
- Incorporación de las nuevas tecnologías digitales en la elaboración y producción de imágenes. Uso de pre-prensa digital en la elaboración de acetatos, optimización del uso de las fotocopias y lo que se conoce como “neográfica”, es decir sea el uso de recursos novedosos y experimentales en la elaboración de obra gráfica: el uso de fotocopias, faxes, calcas, frottage y/o grattage, y todo lo que pueda llamarse recurso técnico empírico e inventivo.
- Producción de obra digital de mediano y gran formato. Experimentación digital y de nuevas tecnologías de impresión en la elaboración de imágenes.
- Optimización de imágenes en pantalla. Uso de diferentes plataformas para el retoque y elaboración de imágenes.
- Uso de *plotters* y diferentes impresoras, de inyección de tinta, de sublimación, láser, sobre diferentes sustratos.

Los elementos formales más relevantes de esta propuesta creativa son los documentos de archivo -copias y reproducciones-, pues en pocos casos se tuvo la oportunidad de consultar directamente los documentos originales, los cuales se presentan como evidencias de los hechos ocurridos.

En un orden de clasificación práctica, se presentan elementos tangibles tales como los tratamientos plásticos que cada instrumento documental recibe: agregados de líneas, que eventualmente se convierten en expresiones dibujísticas, de color, texturas, tratamiento pictórico mixto, y acento en las texturas que evidencian el tiempo -el paso del tiempo- dobleces, fatiga del papel, rasgaduras, heridas, añejamiento del mismo. Papel ultrajado, abandonado, descuidado, gastado y viejo. Inclemencias del tiempo y descuido. Archivado, polvoriento, olvidado. Esos son elementos tangibles, con características muy particulares, con historia, que remarcan como testigos el relato atroz y severo.

El desglose de la singularidad de estos elementos y características privativas a que refiere esta obra, están determinados tanto por la inmediatez de la línea, las transparencias del color y el nerviosismo del tratamiento de la línea, como una de las características elocuentes.

2.8.1 Localización de elementos que articulan un discurso artístico. Cambios de perspectiva

Es en el análisis de la obra artística, con el uso de los símbolos y una investigación coherente acerca de los mismos después de un proceso de síntesis dentro de la complejidad que implica la preservación de la memoria, que nos acercamos a la materialización conceptual a través del hallazgo de las huellas, los fragmentos y los vestigios encontrados, entre otros integrantes relevantes de esta materialización.

La escritura y la reproducción que se realizan de la misma, aunada a otras tácticas visuales, han intentado demostrar en este trabajo ser una de las formas metafóricas de preservar la memoria. A través del uso de la escritura encontrada en los documentos y guardada como tal, la utilización de las reproducciones fotográficas de todo tipo de documentos que atestiguan una época de quienes fueron trasladados a los campos de exterminio es apenas una parte de esta verdad. Con la incorporación de *Los libros de la muerte* o *Totenbücher*, los que inventariaban con detalle las ejecuciones, y con el uso y la

acumulación de estas caligrafías como pruebas de pérdida de identidad y (despersonalización), negación de la personalidad que los prisioneros enlistados conocerían en los campos de la muerte, intento también acercarme a una verdad. Las caligrafías remiten a lo que Primo Levi llamó inexpresable: es la distancia inevitable, el salto infranqueable entre la experiencia vivida y el testimonio: lo inefable. (Eder, Rita, 2000)

La construcción metafórica del ser, el contenido alusivo que preserva el recuerdo desde una perspectiva crítica, y la fuerza con la que se imprimen las asociaciones, potencian el significado de la memoria que está en riesgo de perderse. Lo que aquí se pretende es recuperar la memoria derogada, abolida y la identidad perdida.

La intención de “resignificar” los documentos de archivo a través de la apropiación de los mismos y su posproducción, genera una retórica que reconstruye una dimensión histórica y una vinculación con el pasado, lo cual propicia la reformulación de un lenguaje nostálgico que conmemore y se articule con la memoria.

La elección de los instrumentos y materiales expresivos, no es gratuita: los grabados que no se reproducen en forma seriada, asumen, cada uno de ellos, una de las identidades perdidas. Son los muertos que no fueron enterrados. Significan el ritual ausente. Los colores de la obra gráfica, el óxido y el moho, son el paso del tiempo sobre las lápidas. Los documentos de archivo aparecen como evidencia en los grabados que se convierten en tumbas. La reproducción desenfocada y borrosa del documento delator, son en realidad la evidencia de los actos de barbarie, y son metáfora de la dimensión histórica perdida. Parte de los efectos personales de las víctimas, tales como las paradigmáticas etiquetas de viaje, adheridas a las maletas, son la última evidencia del periplo hacia la muerte.

Registran el nombre, lugar y fecha de nacimiento y otros datos personales. Es lo que queda. Es lo que resta. Es lo que se pudo guardar y conservar, lo que a pesar de la desmaterialización, no se desvanece con el tiempo, representan el retrato de los seres, no se trata de transmitir fuerza asociativa al contenido metafórico. Éste es un recuento de un inventario, es el inventario de la muerte. Se coloca a la estética como vehículo de las percepciones y sostén de las preocupaciones morales y metafísicas del ser humano. No se recurre a la violencia estridente para alcanzar la atención. Son los materiales y los recursos que los mismos proporcionan los que se prefiguran, por los cuales el tiempo muestra su paso,

metafóricamente. Esta estética planteada como recurso expresivo, las postales enviadas, las cartas encontradas, inquietan la memoria, la vida, la muerte, el luto que no existió, el llanto que no se derramó y el recuerdo, como estandarte de vida.

En la obra *Piedras Grises*, se retoma solamente el nombre del pasajero del tren de la muerte, quien portaba una valija, la valija se identificaba con una etiqueta. Sólo quedó, como resto material, la etiqueta. Se toma el nombre del pasajero. Se honra al pasajero horadando esta piedra, se le imprime un color, se detona la presencia oxidada, de lo pasado, de lo viejo. Se le rememora y rinde homenaje dándole un brillo peculiar a la letra horadada, la imagen se diluye, se evapora en la memoria.

Esta materia, la piedra, de uso recurrente, representa la lápida, es el material con el que se elaboran las tumbas. En un cementerio judío las piedras cobran significado: indican la presencia de quien fue a visitar la tumba. Es la vigencia de la vida ante la evidencia de la muerte. Los observadores han descrito esta obra como *...una obra que está muy lejos de los cánones del arte narrativo. La imagen y el objeto que recibe el espectador parecen extraídos del olvido por lo que es una obra abierta que invita al público a reconstruir y re-crear su historia personal* (Andrés de Luna, Rita Eder, Otilia Fiori Arantes, Carlos Ashida, Luis Rius, Carlos Blas Galindo, entre otros).

Una de las opciones experimentales en este trabajo, consiste en presentar alternativas de uso de las diferentes herramientas, las cuales ofrecen descomponer la imagen para recomponerla de otra manera, siempre buscando la relevancia que este mecanismo implique para determinar mayores significados metafóricos.

2.9 El uso de la letra y la prefiguración de la imagen a partir de la letra

El discurso artístico al que se analiza ahora ha tomado una decisión estética, una mirada y un riesgo y posibilidad: recuperar la letra y la escritura, pos producirla (para lo cual es necesario primero apropiarla para, con su transformación, convertirlas en recurso expresivo).

Los conceptos que se presentarán a continuación deben ser explicados, de lo contrario no quedará claro el sentido al que alude el proceso creativo que se describirá en este texto. El *Libro de la Memoria*, nombre que refiere al tema del Holocausto, ha sido un proyecto en el que se ha trabajado desde tiempo atrás.

Este tema, y en especial el relacionado con el Holocausto, se ha retomado en muchas expresiones artísticas. Comienza durante la guerra, en las propias poblaciones asediadas, en los campos de concentración y de exterminio, y se continúa manifestando entre los sobrevivientes de la guerra. (Pomerantz, Laura, 1986)

Ello requiere tratar con el importante tema del lenguaje. Cuando se refiere al lenguaje dentro de una clasificación visual, se sabe que se trata de encontrar la relación entre el sentido de la propuesta y la elaboración formal de la obra. Cuando es el lenguaje de la pintura el que responde a las necesidades discursivas, o cuando uno se acerca a la escultura o la gráfica o al dibujo; o bien, cuando es a la técnica mixta, la hibridación o mezcla de las técnicas, se hace porque todas ellas son las que apoyarán a encontrar una mayor fluidez expresiva.

En cuanto a la imagen: no se trata de una representación naturalista, por lo tanto la identificación de la imagen no nos llevará a una identificación inmediata de lo que estamos viendo. Es necesario ir mas allá de la imagen representada. Leer detrás de la superficie. La obra presentada se centra en efectos psicológicos y de lectura simbólica, provocados por los efectos formales que aparecen en la superficie. Los documentos de archivo poseedores de una información puntual, con elementos a veces tangibles y otras veces que se diluyen a primera vista, remiten a una representación real y conducen a la polisemia en cuanto a los significados e interpretaciones atribuibles, sin alejarse del sentido que evidencian los hechos ocurridos.

La producción de esta obra artística y la obra misma, podría formar parte, bajo cierto nivel de análisis, de una nueva clasificación, dentro del contexto general en que se inscribe: la que se refiere al posproducción de materiales encontrados o materiales extraídos de su contexto, en este caso de materiales procurados ex profeso.

Esta posproducción fundamenta también su discurso en cuanto a la apropiación de elementos visuales que son parte de un repertorio histórico válido, el cual a su vez es icónico y visual. Estas imágenes son el resultado de este concepto de posproducción, clasificación acuñada, en otros ámbitos de manifestación artística.

Al integrar el uso de la neográfica, entendida ésta como las fotocopias, ampliaciones y reducciones, así como el uso de fotomecánica tradicional para la elaboración de negativos y positivos a partir de recursos técnicos facilitadores de la reproducción de imágenes, estaríamos incorporando, como afirma Carlos Blas, dentro de los elementos formales una importante correlación tecnológica. (Blas Galindo, Carlos, 2000) Esta tecnología se amplía al incorporar el uso de la computadora, con los sistemas periféricos anteriormente descritos.

Esta incorporación formal facilita los procesos de producción de las imágenes que serán los productos de este proceso creativo. Las transferencias de imágenes exigen la práctica y el conocimiento de otros procesos tecnológicos involucrados con la producción. Al utilizar la letra y los escritos de los documentos, éstos se convierten en el carácter que da nacimiento a la historia misma, es el lenguaje escrito que retorna al origen y se vuelve trazo mágico para trascender al significado de un idioma cualquiera.

Por otra parte, debemos considerar que el dibujo, en el cual se transforman las letras, es matriz del lenguaje escrito. Al tomar la palabra como simple grafismo, se trastoca el sentido lo que permite que se multipliquen las posibles lecturas de la obra, otorgándole a ésta un sentido polisémico. La experiencia humana no nace con la escritura, en su caso, con ella dicen los historiadores que es posible hacer historia (antes es arqueología), pero la escritura es uno de los elementos que nos perpetúa. Más allá del significado lingüístico del texto, está el trazo, la imagen, el signo gráfico, cargando sus propios significados. Un lenguaje dentro de otro. La palabra escrita se decodifica en sonidos que dicen algo, el grafismo se decodifica en improntas que no son verbalizables. Por ello, es posible, empleando la letra como contenido

de un símbolo libre ante el espectador, salir de lo “decible” y expresar lo inefable, como se ha afirmado a lo largo de todo el trabajo y su perspectiva analítica.

Esto representa este doble juego, el que busca el re-crear los documentos en un contexto artístico, narrar la historia oculta que se encuentra detrás de las palabras. Al mostrar la palabra que se ve, se trasciende el lenguaje oral y escrito para acceder al metalenguaje visual. Ahí es posible el encuentro del discurso artístico, sin palabras; pero henchido de sentido, con quien hace posible el cierre del proceso de comunicación que esto implica: el ojo que, sin ser el nuestro, el ojo no por ser visto, sino porque nos ve en el trazo.

La historia va más allá del idioma específico, para buscar un diálogo con el observador. Lo que esta obra muestra son las huellas de la vida y al representar la vida habremos de elegir a la belleza como categoría estética.

La plasticidad gráfica se logra en parte con el uso del huecogrado como recurso técnico que crea una impronta. Se elaboran construcciones visuales, donde las obras se construyen a través de la expresión gráfica, otorgando un particular peso visual con acento en la reproducción del documento, sin ocultarlo. En el trabajo gráfico se incorpora el acto pictórico, para otorgar al icono una mayor plasticidad.

En este discurso, la fuerza que se pretende otorgar al concepto, está acentuada por la ambivalencia explícita del horror y el uso de la estética en el tratamiento plástico. Esta contradicción crea una dualidad estridente que atraviesa las dimensiones espaciales y temporales, y genera alusiones desgarradoras.

El uso de recursos como el bordado electrónico, la fabricación de sellos con las imágenes forman parte de este amplio repertorio de recursos y apoyos formales. El uso de diferentes impresoras, por sus diferentes tecnologías, así como el uso de sustratos específicos, permiten en su conjunto ampliar las características conceptuales y perceptivas de este trabajo.

Estos reacondicionamientos de las imágenes, tales como reducciones, ampliaciones, reproducciones y transferencias contribuyen al proceso de creación gráfica que es el fotogrado que aunado a otras técnicas del grabado, tales como la punta seca, la mezzotinta, la aguainta, el uso de barnices y el grabado propiamente dicho a través de los ácidos que se

usan para corroer las placas de cobre, integran la dimensión tecnológica para la elaboración y obtención de la obra. Los ácidos y otros materiales precipitantes de la acción mordiente (que carcomen la placa metálica), que aunados a los materiales protectores, tales como emulsiones y barnices, complementan el diseño de la imagen horadada, que deja un documento indeleble al paso del tiempo, agregan una nueva dimensión a la memoria.

En este mundo, donde el concepto de la originalidad está proscrito, o por lo menos ya no es tan importante, se hace necesario buscar el sentido, la razón ideológica y cultural para justificar el uso de la información, la utilización de las tecnologías y herramientas de producción y su manipulación con el fin de generar una nueva y validada propuesta. La historia va más allá del idioma específico, para buscar un diálogo con el observador. Lo que esta obra muestra –es esa su propuesta– son las huellas de la vida, por eso elige una categoría estética, como la belleza, lo que introduce a la obra en un contrasentido visual.

Resulta conveniente aportar algunos conceptos estudiados por Arthur C. Danto, para justificar el uso de esta categoría estética, la belleza, procurando un contrapunto. En su libro *El abuso de la belleza: la estética y el concepto del arte*, señala ... *que hace un siglo, la belleza era considerada la meta suprema del arte, hoy en cambio, algunos la contemplan como un delito estético.* (Danto, 2005)

Sin embargo, en épocas recientes, se ha llegado nuevamente a un consenso de tolerancia en cuanto al uso y abuso de esta categoría. Es vista en ocasiones como una traición al verdadero rol del artista, y también se registran consideraciones como la de encontrar belleza en lo que en apariencia es repulsivo o grotesco. La belleza, según Danto, es esencial para la vida y no siempre debe ser desterrada y/o mal interpretada. Es una categoría establecida, para la cual fuimos educados en el mundo occidental, con las características propias de nuestra cultura.

Paradoja, dicotomía, dualidad, contrastes, contraposiciones, se tornan en soluciones que por complementarias en su presencia visual, apoyan este discurso artístico. Se contraponen lo frágil, lo sentimental, lo bello y lo dramático a la brutalidad, el horror, lo siniestro y lo ominoso en la representación icónica. Sin embargo, esta representación del horror, se presenta a través de un material diferente. Las transcripciones de códigos escritos, de letras, de números, de listas de nombres, de firmas. Los eventos históricos son los contenidos de estos

archivos documentales e icónicos, los cuales están permitidos reescribirlos -rehacerlos- para ser vocera de la memoria y transmisores de la misma.

En este trabajo, además de proponer retomar para su estudio y divulgación los documentos encontrados en archivos olvidados, algunos prohibidos, otros ocultados y algunos más revalorados después de transcurridos 50 años del fin de la Segunda Guerra Mundial, se otorga especial importancia a la letra escrita, la letra manuscrita, y los escritos de los documentos encontrados en archivos. En su modalidad de “letra” el lenguaje escrito es el que retorna al origen y se vuelve trazo mágico para trascender al significado de un idioma cualquiera, para permitirnos acceder a la convergencia de momentos históricos muy importantes.

¿De dónde proceden las letras? La letra fenicia, la letra que nosotros usamos, dice Roland Barthes, (2001) que es una forma “privada de sentido”. Ésta sería su primera definición. Pero la segunda acepción, que es la que interesa para los objetivos aquí planteados, dice que la letra no se pinta, no se deposita, sino que se rasca, se escarba, se graba, se arranca con el punzón. El arte que le sirve de referencia es la glíptica, no la pintura.

Para escribir, se debe tener cierta habilidad para dibujar. Con el dibujo se construyen las letras. El dibujo se transforma en matriz del lenguaje escrito. Al tomar la palabra como grafismo, se puede transformar, convertir y/o transformar su sentido. Si entendemos el dibujo como matriz lingüística y estética, como canal y medio de producción artística, (Acha, Juan 2001) debemos asignarle entonces una función importante en la producción de esta obra. Es desde los trazos de dibujo agregados y del uso del dibujo mismo como lenguaje expresivo lo que permitiría que se multipliquen las posibles lecturas de este trabajo visual, otorgándole a ésta un sentido polisémico.

2.10 Las nuevas tecnologías y la obra artística

La explicación de los procesos tecnológicos en la obra que se analiza deberán ser *formulados de adentro hacia fuera; desde la intimidad del acto creativo*, (Espinosa, Elia, 2008) deben asumirse como procedente de una necesidad expresiva recóndita, y definitivamente asociada al discurso artístico, el cual debe respetarse como tal. Es la obra, la necesidad expresiva la que reclama la técnica y los procesos derivados de ella que le son propicios: no es la tecnología la que busca donde llevarse a cabo; la relación causal, necesaria, indispensable, proviene del proceso creativo, de la prefiguración, no a la inversa, por muy potente que se consideren las herramientas tecnológicas disponibles.

Esta propuesta incluye una disertación desde el medio más sencillo hasta el mundo de la digitalización más sofisticada, sin dejar en ningún momento de considerar el mensaje, el lenguaje y la estética que deliberadamente constituyen la razón del acto creativo.

Las aplicaciones de las herramientas tecnológicas, desde el uso adecuado e indicado del rayo láser, para perforar, horadar y dejar huella en los materiales escogidos, hasta la decisión de usar el bordado electrónico y la utilización de las herramientas digitales en la producción de las imágenes, deberán ser valorados, teorizados y contextualizados, para el caso de esta tesis, desde la propia indagación y búsqueda, ya que, de otra forma la explicación de lo tecnológico quedaría totalmente sobrepuesta e incluso ajena a este proyecto, el cual se caracteriza por su carácter artístico y por su ética, a las cuales sirven los procesos tecnológicos.

2.10.1 Algunos usos de los recursos tecnológicos digitales

Un ejemplo, mostrado en una presentación multimedia, consistió en realizar varias series de imágenes. Al presentar diferentes variantes de una representación, y al repetirse está modificando el color del icono con la herramienta digital, aplicando filtros que provee el programa, se pudo acceder a una lectura con diferentes significados.

Otro ejemplo: en la reproducción fotostática de un sobre de la época (Segunda Guerra Mundial), aparece un timbre postal, donde a simple vista no se percibe con claridad la efigie

que aparece reproducida en el mismo. Con la ayuda de un “instrumento” de la paleta de opciones del programa de computación o software denominado *Photoshop*, se logra aclarar de tal forma la imagen representada, que de pronto se vislumbra la imagen del retrato presentado en dicho timbre postal. Ese es uno de los usos de la tecnología. Al evaluar contenidos icónicos, redescubrimos otras realidades o encontramos realidades ocultas. Este puede ser un sistema habitual. Para realizar series de imágenes, se puede ilimitar las variables al repetir la misma imagen. Una misma imagen puede aparecer intervenida por diferentes recursos cromáticos, distintos trazos, cambios de color del fondo, y en casos, recurrir a sofisticadas formas de manipulación digital para lograr de manera mucho más expedita las modificaciones que las diferentes herramientas de las paletas de los programas nos permiten.

Al partir de los elementos formales y materiales que ya existen, se puede transformar la imagen, de tal suerte que permitan encontrar en la misma, nuevas posibilidades expresivas y metafóricas. El uso de las herramientas digitales permite combinar imágenes y alterar plásticamente las mismas. Se pueden lograr sustituciones cromáticas, supresión del color del fondo, superposiciones, supresiones y todo tipo de cambio, como invertir y girar la imagen, además de otras acciones creativas que orientadas hacia el discurso se traduce en un sistema de combinaciones muy útiles y veloces.

Las posibilidades son infinitas: modificación del color de la imagen, del color del fondo, de las texturas, se perfilan los contornos, se añaden filtros y se modifican espectros existentes. Se pueden deshacer imágenes y se pueden unir estos fragmentos, pero siempre respetando las asociaciones requeridas por las intenciones de la obra. Es necesario considerar que a cada transformación de las mencionadas, corresponde la asociación interpretativa y a ella la resignificación semántica, metafórica y alegórica que se necesita para reforzar el significado de lo manifiesto.

Pongo un ejemplo personal, la obra que realiza quien esto escribe se destaca por las operaciones transformadoras: agrupación de imágenes, repeticiones, fragmentaciones, de-construcciones, reconstrucciones, supresiones, agregados. Al referirnos a la de-construcción, se reconoce que lo que hace es desordenar analíticamente una forma ya lograda, siendo que este proceso permite revisar los roles de cada trozo de la forma y las relaciones que existen entre estos “pedazos”, para finalmente reconstruir la forma o crear una nueva. Estos

mecanismos nos permiten transformar el icono original, recreándolo, con nuevas posibilidades expresivas.

Encuadrar, seleccionar, reducir escala, incrementar la escala en una imagen hace que la percepción se modifique. Los recursos digitales, como los recursos manuales, son infinitos, si tomamos en cuenta las innumerables combinaciones que se pueden realizar. Es cierto que los digitales serán infinitamente más expeditos, rápidos, casi inmediatos. Pero se tiene que evitar la automatización, si esa no fuera una de las intenciones del trabajo. Se pueden alterar los datos y modificar recursos del lenguaje, para descubrir importantes efectos expresivos, si éstos fueran necesarios. La técnica, es preciso reiterarlo, ha de estar siempre al servicio del acto discursivo y creativo.

Es necesario considerar que a cada transformación de las mencionadas, corresponde la asociación interpretativa y a ella la resignificación semántica, metafórica y alegórica que se necesita para reforzar el significado de lo manifiesto. El camino experimental reclama el mérito de los “significantes”, donde en definitiva todos los componentes agrupados y bien coordinados, se transforman en instrumentos fundamentales de la expresión visual. A veces, dependiendo de las necesidades y requisitos del discurso, es importante la apuesta por el uso de recursos tecnológicamente novedosos para lograr un mayor impacto expresivo y para facilitar ciertas tareas y ahorrar tiempo. Pero, es necesario destacar que la mezcla de técnicas, tradicionales y novedosas, entre ellas las implementadas con herramientas tecnológicas, pueden darnos resultados excelentes, siempre y cuando el proceso esté bajo el rigor de lo que se busque obtener.

La búsqueda y explotación de recursos formales conducen a descubrir nuevos caminos expresivos y a encontrar una mayor riqueza formal y conceptual. La reflexión conceptual y analítica van de la mano con los hallazgos perceptivos. Una obra refleja un proceso que navega por dos canales: por un lado la postura del artista frente a una realidad, y a su modo de pensar y por otro lado, las percepciones más íntimas, relacionadas con la sensibilidad y las emociones.

2.11 Creación de imágenes a partir del uso de las herramientas digitales y otras aplicaciones tecnológicas.

2.11.1 Una reflexión sobre la técnica y el uso de las tecnologías

Al cruzar y combinar las tradicionales versiones técnicas (técnicas de producción manuales y/o tradicionales) con las posibilidades que el uso de las NT permiten, (herramientas digitales, cámaras fotográficas, scanner, software, con todas las opciones de retoque y factura de imágenes), se producen nuevas alternativas creativas abriendo innovadores espacios de experimentación.

Amén de retroalimentar, el cruzar y combinar las tradicionales versiones técnicas con estas actuales herramientas, se producen nuevas alternativas de producción, las cuales, a su vez, posibilitarán múltiples lecturas de las imágenes producidas. Estos productos se confrontan con la prueba el ensayo y por consecuencia, algunas veces con el error. Estas herramientas se ubican frente al surgimiento de nuevas formas de percepción.

Esta singular forma de ver, de mirar y percibir el tiempo y el espacio, al ser las transformaciones y ejecuciones de las órdenes hacia las máquinas muy veloces, hacen muy amplia la gama de posibilidades de selección. Esto, a su vez, modifica la percepción de la captura de la imagen del ojo humano.

Al tratar de imitar, crear o producir un símil de un grabado tradicional con los equipos digitales, uno tiene que estar consiente de las limitaciones que esto conlleva, ya que resulta difícil competir con la fuerza corrosiva del ácido y la presión del tórculo en la impresión de las imágenes. Es importante dejar claro que la traducción al lenguaje digital no está basada en la analogía tradicional, sino que debe partir de la premisa que las operaciones digitales se manejan con base a algoritmos.

Como se ha señalado anteriormente, no se trata de imitar un modelo ni de traducir un medio al otro. Se trata de acercarse a un símil, conociendo de antemano que uno se enfrenta con otras connotaciones y otras consecuencias. Se puede suponer que cabría un reemplazo de los equipos de producción tradicional por las herramientas digitales, en algún tiempo futuro.

Los procesos digitales desmenuzan las acciones del ojo en pedacitos muy discretos, los píxeles, siendo que éstos a su vez se componen de tres tipos de valores: tono, brillantez y opacidad. En términos digitales, los parámetros que indican la oscuridad total y la luminosidad total están dados en cifras de cero a 255.

Por otro lado, es claro que se depende del equipo y las capacidades del mismo para la ejecución de las órdenes y la obtención de un buen producto. Buen equipo y buen operador del equipo, lo que en términos tradicionales, equivalen a buenos materiales, herramientas y buen oficio. Es importante tener la capacidad de concebir y formular una necesidad estética, en términos de poder comunicar a un programador tales necesidades, para que éste a su vez logre interpretar estos requerimientos y pueda convertirlos en órdenes algorítmicas, las que darán paso a un programa que permita la ejecución de los proyectos artísticos. (Marchán Fiz, Simón, 1997) El programador deberá traducir este inventario en un programa que la computadora identifique a través de complicadas fórmulas matemáticas, y permita al artista generar un producto artístico.

Hoy día, se cuentan con computadoras que ejecutan incontables operaciones en milésimas de segundos en un tiempo imperceptible para la mente humana. En función de tal capacidad, se deben adaptar nuestros conceptos y percepciones, como artistas entrenados a otros lenguajes llevándolos a este nuevo campo experimental.

Si se lograran abaratar costos, reducir riesgos físicos y de toxicidad producidos por el uso de agentes químicos para la producción de la gráfica tradicional, optimizar recursos, ampliar las posibilidades de obtener resultados estéticos y semióticos (polisemia, entre otros) y agregar nuevos significados a la obra artística, ello permite al sujeto ubicarse en la posición de proponer una hibridación o una substitución de los equipos de producción de la obra gráfica (sincretismo).

Utilizando los medios digitales encontramos que existen muchas opciones prácticas para retocar, crear, transformar y combinar imágenes, cambiando, ampliando, reduciendo, eliminando, añadiendo y manipulando o quitando y añadiendo partes.

Los programas de pintura y retoque fotográfico, tales como *Painter* o *Photoshop*, incluyen toda una colección de controles para lograr esos productos. Todos se basan en un

principio sencillo: cambiar individualmente o por grupos los puntos del mosaico de píxeles que constituyen la imagen en mapa de bits, pudiendo así efectuarse cualquier cambio de color, tonalidad y brillo. El cambio necesario en la imagen se puede lograr, usando el mapa de bits, alterando los parámetros básicos de la imagen. Estos parámetros son, entre otros, equilibrio de color, brillo y contraste básicamente. Se pueden aplicar a toda la imagen o a grupos seleccionados de píxeles dentro de la imagen. Éstos se seleccionan usando cualquiera de las diferentes herramientas de selección con que cuenta el programa. Los filtros, una de las herramientas a las que se recurre con frecuencia para efectuar modificaciones en la imagen, son ajustes de la forma en que se cambia la imagen, toda o en parte, hasta llegar al resultado final, con un gran número de opciones dentro del filtro escogido, pudiendo por ejemplo, convertir una imagen en trama de puntos o bien distorsionarla.

Son muchas las aplicaciones que se pueden lograr con la herramienta *Photoshop*. Con estos filtros se evita alterar individualmente diferentes parámetros, lo cual resultaría muy complicado. Cada programa incluye una colección de filtros y efectos especiales. También es posible conseguir comercialmente o de manera gratuita, colecciones complementarias de efectos y filtros. Con máscaras, filtros, efectos especiales, cambios de modo de color, collage y montajes, los programas de retoques profesionales ofrecen gran cantidad de posibilidades, hasta convertir la pantalla de la computadora en un auténtico taller de creación artística.

Las computadoras nos permiten almacenar patrones, recuperarlos fácilmente y manipularlos. Podemos agregar y actualizar información, así como reestructurarla para obtener nuevos conocimientos en la visualización de otras posibilidades. Enumeramos a continuación algunos pasos para la obtención y elaboración de imágenes:

1. Captura: por scanner, por cámara digital o factura digital directa con elaboración de imágenes en pantalla a partir de herramientas digitales.
2. Edición: Distorsión, retoque, ampliación o reducción de las imágenes, acercamientos, uso de filtros, máscaras, cambios de filtros de color, escala de grises, luminosidad, contraste, entre otras posibilidades.
3. *Plug-in*: Extensiones ofrecidas de manera gratuita o comercial que amplían las capacidades de los programas.
4. Salida: Impresión en mediano y gran formato en impresoras de inyección de punto, por sublimación, por láser.
5. Impresoras de formato tradicional o medianas, tabloides y plotters.
6. Impresión en sustratos tradicionales, papeles fotográficos, y papeles experimentales y otros materiales.

Los medios tecnológicos propician la renovación de la expresión visual al plantear cuestiones de transposición de dimensiones espaciales y temporales. Son instrumentos que brindan una aportación lingüística importante y es de considerarse que en una perspectiva tecnológica, en un cercano futuro, se transformarán en una disciplina que se extrapolará a otros campos del conocimiento. Las NT favorecen el desarrollo y evolución de muchos campos del conocimiento dentro de las artes visuales al sintonizar con las necesidades de comunicación de nuestro tiempo.

2.12 Recuperar la historia y la memoria

La pregunta central, en términos del camino recorrido durante esta investigación es la siguiente: ¿Es posible revertir la prohibición de elevar el horror a la dimensión transfiguradora del arte? (Fiori, 2004) La respuesta es: sí, puesto que al hacerlo, se convierte en una forma de la lucha contra el olvido. Al no olvidar, mediante la recuperación de la memoria, la obra de arte toma dos dimensiones adicionales: rendir homenaje a los seres desaparecidos durante el proyecto de aniquilación del otro, una otredad colectiva (por ello genocidio) y salva del anonimato la existencia de los millones de víctimas del programa de destrucción más atroz que ha vivido la humanidad, por la racionalización con la que fue concebido.

¿En qué sentido – ¿cómo? – rendir homenaje, esto es, expresar el profundo respeto por su humanidad destrozada, aspecto que les fue negado en el momento de dejar de ser fines para ser convertidos en medios? No se requiere, narrar una anécdota. Ya se ha hecho y tendrá su valor, pero el sendero escogido es otro: es dejar de evocar a los muertos y a su memoria. Ello implica coleccionar la memoria. Y habrá que dejarla brotar.

La recuperación de la historia, así como de la memoria de la misma, preservada en diversos materiales desde el fin de la Segunda Guerra Mundial y su re-creación artística constituye una vereda a la expresión que hace posible expresar lo inefable y forma parte de las tendencias de las vanguardias artísticas de hoy. ¿Qué significa hablar de “vanguardias”? Militarmente, se refiere a los conjuntos de un ejército que van abriendo paso (en contraste con la retaguardia), de tal manera que se emplea el término como la “avanzada” en las artes.

Las vanguardias del siglo XX enfrentaron la crisis de la modernidad y demostraron que el arte pudo haber sido una herramienta de lucha. De acuerdo con Blanca González Rosas (González, Blanca, 2006) sería más adecuado cambiar el término “vanguardias” por el de “corrientes artísticas”. Ya que, por lógica, en la medida en que la “vanguardia” se institucionaliza, deja de serlo. Fueron punta de lanza en la crítica a la institucionalización del arte que intentaban superar, pero de manera irremediable, se establecen, regulan, estructuran... se hacen instituciones. Dan cumplimiento a la aguda frase: “todo arte algún día fue contemporáneo”

La existencia de los movimientos artísticos; por otra parte, no ha sido indiferente al desarrollo de las ideas, pero también a las ideas nuevas les pasa lo que a las corrientes artísticas: de innovadoras pasan a ser canónicas. Este es un movimiento paradójico pero irremediable.

En este trabajo, siguiendo a (González, Blanca, 2006) se considera que lo correcto, para evitar la ambigüedad de las nociones de vanguardia y sus semejantes, es llamar a los movimientos actuales como “paradigmas de la expansión de las categorías estéticas”. Los términos y delimitaciones anteriores se plantean para hacer más comprensible el análisis del discurso artístico que es materia de esta tesis.

La posproducción y la apropiación a la que se alude, corresponden a una nueva, o tal vez mejor dicho distinta, clasificación, aunque los antecedentes (no hay nuevo bajo el sol) nos remontan a las ideas de “vanguardistas” de principios del siglo XX.

Como ya se explico en los puntos 2.3 y 2.4 de este documento algunos de sus exponentes, y sin duda no el menor, Marcel Duchamp por ejemplo, realizaron el llamado *ready made*: objetos existentes, pre-hechos, encontrados al azar, prefabricados, que extraía de su contexto habitual y los transformaba en obras artísticas, son una demostración histórica de este pensamiento y acción. La tradición de objetos pre-hechos, la retoman artistas muy actuales, tales como: Damian Hirst, quien es una figura emblemática del arte británico, descubierto por el publicista y promotor Saatchi, y que forma parte del *Young British Artists*; Gabriel Orozco, quien explora las asociaciones creativas que se generan entre el espectador y los objetos cotidianos; Douglas Gordon, videoasta ganador del *Turner Prize* o Pierre Huyghe, quien trabaja sobre los vacíos semánticos de los medios digitales. También Reneé Green, artista visual, escritora y cineasta. Su obra se caracteriza por la alteración de escenas y representación de historias y también Jeff Koons, artista que se confronta con la crisis de la representación.

Estos creadores reflejan diferentes intenciones en el uso de los materiales, así como distintos propósitos y sensibilidades en la manipulación de sus hallazgos y la lógica con la que reciclan sus materiales. Se nutren de una gran variedad de antecedentes, como lo son los artistas del complejo movimiento Fluxus y de sus ideas conceptuales. Fue un movimiento internacional que se desarrolla, con fuerza, a partir de 1961 dentro del nuevo interés que surge

tanto en Estados Unidos como en Europa por el DADA y la figura de John Cage y Joseph Beuys. Opuesto a la tradición artística, este movimiento busca ante todo la fusión y la mezcla de todas las prácticas artísticas: música, acción y artes plásticas visuales.

Nicolás Bourriaud, director adjunto del Palais de Tokio, museo en la ciudad de París dedicado a las colecciones de arte contemporáneo, ha acuñado el término de posproducción para clasificar estos diversos tipos de creación de obras artísticas. Por supuesto, estas corrientes artísticas han generado su propio lenguaje, adecuada a la época: Inventariar, seleccionar, usar, bajar, son términos comunes cuando se trata de revisar imágenes, textos y otros materiales encontrados. Al reconocer la capacidad de la información de ser reprocesada y retransmitida, se entiende que ésta permite a los artistas trabajar a partir de la misma como con un objeto prefabricado.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Capítulo III. Las tendencias tecnológicas: el uso de la tecnología digital como herramienta para la sintaxis artística.

3.1 La perpetuación de la memoria

Auschwitz como experiencia es singular
respecto a que obliga al ser humano de este siglo
a confrontar su memoria, convirtiéndola en una carga
o en un privilegio. Independientemente del aspecto
de la que será siendo la mayor tragedia humana,
sus significados pueden ser reducidos a una sencilla pregunta:
¿Nuestro pasado se convertirá en el futuro de nuestros hijos?
(Wiesel, Elie, 2000)

La representación y la perpetuación de la memoria intentan quedar registradas en la obra artística a la cual refiere el presente escrito, la cual deriva necesariamente de las transformaciones y alteraciones que mediante las posibilidades del arte y de la tecnología posibilitan resignificar el horror del Holocausto. La obra de arte, derivado de lo anterior, adquiere una mayor polisemia y fuerza en su lectura a partir de la confrontación del uso de la belleza estética como tratamiento y la vergüenza humana del exterminio judío, como resultado del contrapunto que se genera en la intersección de ambos elementos.

Para Elie Wisel el mandato de la memoria luego de Auschwitz se divide en tres partes: la primera, no olvidar; la segunda, recordar; y finalmente la tercera, hacer recordar. De este modo, la generación de nuevas imágenes se logra a partir de la apropiación de documentos de archivo de la época y su postproducción, convirtiéndolos así en obra visual, con el fin de denunciar los hechos, y perpetuar la memoria histórica.

El uso de los parámetros estéticos como contradicción con el mensaje de la barbarie, refuerzan el significado de la obra, su perpetuación de la memoria y la necesidad de su trascendencia en los procesos educativos.

Habrà que señalar que el interés en el manejo de estas imágenes y en la experimentación con las mismas está relacionado con la preocupación en la relación política-historia-sociología y las manifestaciones visuales. “Auschwitz” representa el

pensamiento contrario a la vida. Jorge Semprún,¹¹ así lo manifiesta en su discurso dictado en ocasión de la recepción del Premio por la Paz, otorgado por los libreros alemanes en 1994 *Börsenverein des Deutschen Buchhandels e.V. Friedenspreis des Deutschen Buchhandels*.

La vida fue más importante que la elaboración intelectual del pensamiento, la política y el arte en el campo de concentración: Hubiera sido imposible sobrevivir. El único final previsible de aquella aventura de querer dejar un testimonio, hubiera sido mi propia muerte. Tuve que elegir entre mi propia vida y la escritura, me decidí por la vida. (Semprún, Jorge, 1994)

Derivado de esto surgen algunas preguntas ¿está permitido manifestar lo indecible? Se puede representar con formas y conceptos el horror? De qué se trata la “Representatividad de Auschwitz”? Es factible crear una cultura estética y afrontar el cataclismo humano e histórico que representó Auschwitz para la humanidad? Esta cultura estética debería estar comprometida no sólo con la estética, sino que debe ser un acto de responsabilidad con la moral y la política.

En este orden de ideas, como ya fue anotado anteriormente Wiesel no acepta la posibilidad de existencia de una literatura sobre “Auschwitz”. *Una novela sobre Auschwitz o no es una novela o no es sobre Auschwitz... Después de “Auschwitz” toda expresión artística y no sólo el arte sobre la catástrofe está afectada y transformada por ella.* (Wiesel, Elie, 1974:405)

¿Podrán la creatividad en la literatura y el arte encontrar su razón de ser como testimonios de esa catástrofe, principalmente como referencia de un destino trágico? En este sentido, habrá que señalar que el Holocausto fue un momento definitivo en el pensamiento filosófico y social. Theodor W. Adorno, al decir Auschwitz, se refiere no sólo al lugar, geográfica y topográficamente identificado (sitio del campo de la muerte), sino es una referencia del momento de la muerte, la ruptura de la moral. Este momento introdujo un cambio en la ética, en la filosofía, en la historia, y en la

¹¹ Jorge Semprún es un sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald. Fue capturado en Francia por las tropas de ocupación nazis en Francia, bajo el gobierno de Vichy. Su trabajo en la escritura es autobiográfico, y su obra está profundamente ligada a su experiencia de vida. Fue protagonista de los tristemente relevantes hechos del siglo XX, en Europa. Esta experiencia de vida, como ser humano y como intelectual, refleja íntegramente la cuestión que Adorno plantea en su libro *Dialéctica Negativa*, de si es posible seguir viviendo después de Auschwitz, pues para seguir viviendo se «necesita la frialdad, principio fundamental de la subjetividad burguesa, sin la que no hubiera sido posible Auschwitz»

historiografía (material documental fotográfico y obras de arte, dibujos, poemas, ilustraciones y composiciones musicales), encontrados en los sitios donde se procedía a la muerte.

Fue una ruptura fundamental con los conceptos de la estética. Es entonces donde la pregunta formulada por Theodor W. Adorno tiene sentido:

¿puede haber arte o poesía después de la barbarie y la muerte? ¿Se puede hacer una representación sin traicionar a las víctimas? ¿Se puede comprender el verdadero significado de la brutalidad? ¿Está permitido retomar algo tan atroz para representar ese sufrimiento? *Lo que nos habíamos propuesto era nada menos que comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie.* (Adorno, Horkheimer, 1975)

Habrá que recordar que Adorno tuvo que huir de Alemania durante el Tercer Reich, al igual que muchos otros intelectuales. Este libro aborda la “vida dañada” de su autor. Los aforismos de su libro iluminan una pista de cómo la humanidad se convirtió en “inhumanidad”. El filósofo sostiene que la vida, hoy, después de la barbarie nazi, no puede ser buena ni honesta, al demostrar como los más diminutos cambios en nuestra conducta diaria están relacionados con los eventos más catastróficos del siglo XX.

En este libro, Adorno, dialoga e intenta comunicarse con otros intelectuales y pensadores exiliados. Una y otra vez, alude en sus escritos a la destrucción y a la ruptura de las reglas de convivencia humana, que se habrán modificado para siempre. A quienes los une el visceral rechazo a la violencia y al régimen que en función de su “ideología”, el nazismo, destruían el mundo. El nazismo, es para Adorno el horror que amenazaba a la humanidad en lo más sensible y profundo de su rumbo: la vida.

La destrucción de lo absurda que fue la Segunda Guerra Mundial, cruzó los límites que los seres humanos jamás debían de haberlo hecho. Auschwitz, y cualquier otro campo de exterminio de esa triste época de nuestra historia, es una de las muestras de lo que se puede conseguir a través de la técnica, y del uso irracional del poder y la barbarie. Pero aquí se ubica a la humanidad entera ante un imprescindible mandato categórico de la moral, ante el imperativo que nos diría que ese tipo de cosas no pueden, y sobretodo, no deben suceder.

Auschwitz viene a ser una travesía fatal entre arrecifes: la aventura del pensamiento humano sufrió allí su completo fracaso... Se trata de un retorno al caos... Auschwitz es un fracaso bruto, cuyo absoluto rigor es subrayado por lo que tuvo de universal...

La muerte de Auschwitz no admite comparación con ninguna otra muerte conocida hasta ahora desde los orígenes de la historia..... (Neher, 1997: 144-145)

Conociendo estos relatos, lo ocurrido en aquel lugar no admite comparación con ninguna otra muerte, porque allí todo se desarrolló, ejecutó, consumó durante años, en el absoluto silencio, a la deriva de la historia y con la complicidad de la humanidad.

Adorno ve pasar ante sí un montón de términos muertos, de formas culturales que asemejan a fósiles, la mirada melancólica, y se pregunta si realmente somos eso.

Bajo el signo de la melancolía ya no parece ser posible dejar de contemplar el Saturno de Goya devorando a sus propios hijos. (Adorno, 1994: 62)

Con la perspectiva del intelectual en el exilio siempre presente, el autor enlaza en tres partes y un apéndice, una estructura consistente y lógicamente coherente de aforismos, marcados por un inmenso sentimiento de dolor, de allí el subtítulo de la obra *Reflexiones desde la vida dañada* desde los que aborda a través de sus ambientes de estudio predilectos, como la sociología, la antropología y la estética, este terrible trauma de la destrucción.

Adorno alude en el aforismo número 33, que el significado de la ilusión de restaurar la cultura después de la guerra. *la restauración de la cultura, de por sí, es una negación*, después de que millones de judíos fueron exterminados, considerando esto sólo como un intermedio no la verdadera catástrofe, pregunta: *¿Qué espera aún esa cultura?, cabe imaginar que lo sucedido en Europa no tenga consecuencias, que la cantidad de víctimas no se transforme en una nueva realidad de la sociedad entera, ¿en barbarie?* (Adorno, 2006) Ya que, si la situación persiste, la catástrofe será perpetua.

De igual modo, en los aforismos 34 y 35, critica a la propaganda irresponsable que desean liberar de responsabilidad al hecho de que Hitler aniquilara desde su arribo al poder en 1933 el arte y el pensamiento. El fin del expresionismo, el fin de la cultura alemana que había logrado estabilizarse, las revistas ilustradas, y la aparición de las ideas acerca del “arte degenerado”. (Adorno, 2006: 63)

En este orden de ideas, el lenguaje fue trastocado violentamente, Auschwitz, es hoy día más que una referencia geográfica, esa voz refiere a la catástrofe que afectó a toda la historia y que culminó los campos de concentración y de la muerte.

Otros términos usados para representar este mismo concepto son: *Shoá*, *Holocausto*, *Jurbán*. Escribir *Auschwitz* es escribir muerte, cámaras de gas, campos de la muerte.

En ellas sucedió lo que ese nombre nos encarga recordar y obliga a pensar... Para Adorno, Auschwitz implica un quiebre, una ruptura de la tradición de la cultura occidental, ya que retomando las ideas de Freud, dice: “entre las intuiciones de Freud, que con verdad alcanzan también a la cultura y a la sociología, la civilización engendra por sí misma la anticivilización y la refuerza de modo creciente”, precisamente, en conexión con Auschwitz. (Zamora, José, 2000: 11)

Zamora como puede observarse, identifica una constante que se puede encontrar en lecturas de Adorno, su animadversión hacia las consecuencias deshumanizantes de la civilización.

Para este autor, Adorno, la crítica y el pensamiento crítico, se ven destruidos y colapsados por las expresiones culturales de la sociedad industrializada. Sigmund Freud, en su libro *El Malestar en la Cultura*, el cual utilizó ampliamente Adorno en varias de sus obras, indaga, también en conexión con Auschwitz, como el principio de la civilización puede estar instalado en la barbarie, y como la lucha contra ésta tiene visos de desesperación. De esta forma, *el primer requisito cultural es el de la justicia* (Freud, 1985:45) El orden jurídico del Estado no debe ser violado.

Para Freud, en sus estudios realizados sobre la *conducta humana*, la agresividad se convierte en un elemento fundamental de la misma. Manifiesta, sin aseverar que las fuentes impulsoras del progreso son siempre oscuras, como diría acerca de la Primera Guerra Mundial, pero definitivamente, la barbarie y genocidio de la Segunda Guerra Mundial no le dejan duda acerca de sus conclusiones. La irracionalidad se apropió de una inmensa capacidad técnica y la puso al servicio de la barbarie. A esta circunstancia el psicólogo califica como “impulso de muerte”.

Freud realiza estudios sobre las “personalidades obsesivas” que están al servicio de la irracionalidad, las figuras de los “capos de la muerte”, aquellos que

llevarían a cabo las deportaciones y matanzas masivas sin misericordia. Las teorías psicoanalíticas de Freud se topan con la magnitud de la maldad. En *El malestar en la Cultura*, se estudia esa condición de la civilización, donde esa dimensión del mal transforma a la civilización en “anticivilización”. La cultura no ha logrado proteger al hombre ante las fuentes del sufrimiento.

Dicho texto está dividido en capítulos, en los cuales el autor explica como la pertenencia a determinada cultura tiene sus causas e implicaciones, y como es imposible alcanzar la felicidad total, a partir de las complicaciones que existen en la vida a partir de la aceptación de ciertos cánones culturales. Argumenta, con una visión oportuna su punto de vista sobre la cultura, el modelo de vida a seguir que los individuos adoptan, la diversidad de modelos adoptados, y finalmente desemboca en una tesis central acerca del “malestar en la cultura”.

Contrapone Freud a dos mayorías: una, las que admiran e imitan a los sujetos con poder y dinero; y otra, con características muy diferentes, donde destacan por su sabiduría, su desinterés por la fama y el dinero. Son aquellos los que centran su interés en los valores humanos y las capacidades intelectuales, por sobre todo. Con toda claridad se establece que la mejor elección para la vida en la sociedad, estaría dada por los individuos que optan por la cultura, el arte, los valores humanos y establecen como norma de vida una escala de valores

Las causas del genocidio nazi desbordan la historia del antisemitismo o la de Alemania, por citar dos de los ámbitos más explorados. Como dice Enzo Traverso en el prólogo de *La violencia nazi. Una genealogía europea*, el estudio *intenta explorar las condiciones materiales y los encuadres mentales del judeicidio*” y para ello “deberá remontarse más allá de 1914 y de las fronteras. (2003) La tesis principal es que Europa concibió material y conceptualmente lo que ocurrió en la Alemania nacional-socialista.

El nazismo inventa su imperialismo biológico, y realiza una síntesis de las formas de violencia y de dominación que ya habían sido experimentadas en la historia del imperialismo europeo. En el texto *La responsabilidad europea*, los ejemplos que el autor va mostrando para apoyar sus afirmaciones ciertamente visualizan la tesis. No

queda exentos de responsabilidad el gobierno de Roosevelt, (por el lanzamiento de las bombas atómicas a los poblados de Hiroshima y Nagasaki), a pesar de levantar la bandera de la democracia. Ejemplo de ello es que en Estados Unidos, se encontraba alguien tan sospechoso como Henry Ford, quien firmó escritos sobre “el problema judío”: no en vano fue el ideólogo de la producción en cadena, sistema que subyacería en la organización de los campos de la muerte.

El genocidio judío es único en la historia por haber sido perpetrado con el objetivo de una remodelación biológica de la humanidad, el único en que el exterminio de víctimas no era un medio, sino un fin en sí mismo. (Traverso, Enzo, 2001) Pronunciar el nombre Auschwitz, sinónimo de la tragedia y de la oscura noche de la historia, obliga a no olvidar hechos que lo hacen diferente a otros acontecimientos de la historia.

3.2 El arte y la negatividad radical

¿Qué es la obra de arte y qué esperar de ella?
(Adorno, Horkheimer, 2006)

Horkheimer y Adorno subrayan que la “Ilustración” concibe las relaciones de poder de un modo conflictivo, en *Dialéctica de la Ilustración, Fragmentos filosóficos*. Estiman que la razón se usa muchas veces de una forma destructiva lo cual contribuye a minar los potenciales liberadores que siempre tuvo la modernidad. Esto supone la renuncia a algunas de las pretensiones que dejó la herencia del marxismo occidental.

Estos intelectuales argumentan los motivos de la ruina de la civilización.

El acontecer del proceso de la civilización se entabla como relación dialéctica entre el mito y la ilustración. Estos autores escriben esta obra hacia finales de la Segunda Guerra Mundial. Se lleva a cabo en ese momento histórico la demencial teoría de la Alemania nazi, una atroz realidad que argumentaban con la teoría de la “superioridad sobre otras razas” dando lugar a una de las más atroces barbaries cometidas por mitos desprovistos de toda razón. (Adorno, Horkheimer, 2006)

Es a partir del siglo XVIII que la Ilustración relaciona su porvenir con el uso de la razón. Esta misma teoría, engendra su contradicción: En el siglo XX, la atrocidad y el odio llega al mundo europeo, dando otro traspie: convertir a lo racional en irracional. Se posibilita con este “orden” la llegada al poder de Hitler, y se sostiene lo impensable: la muerte sistematizada de millones de seres humanos en las fábricas de la muerte.

De allí que Adorno plantea la necesidad de depositar sus esperanzas en el arte y la cultura. En el prólogo de la edición de Trotta, Juan José Sánchez, presenta este libro como “texto extraordinario y extraño al mismo tiempo”. Es intenso y denso en su contenido y literariamente es muy expresivo. Es extraño porque a pesar de que su relevancia por el análisis que presenta acerca de la historia política y cultural de Europa, no lo ha hecho un libro muy difundido.

Pero, cabe afirmar que a finales de los años sesenta, la contribución de esta obra, a través de la filosofía del estructuralismo en Francia, ayudó a configurar una corriente de pensamiento crítico. Es esta “teoría crítica” de la obra de Adorno la que

asocia a un conjunto de teorías en distintos campos del pensamiento como lo son: estética, artes, antropología, sociología y especialmente filosofía: un modo de ver la realidad que tenía que ser revolucionario, transformador, y que más que de comprender al mundo, debía proponer un cambio. Un cambio filosófico. Esta transición es lo que caracteriza a la teoría crítica en oposición a la teoría tradicional.

La idea central de la teoría crítica es que no es posible entender el fracaso de la modernidad y crear un mundo solidario, tomando únicamente en cuenta un análisis económico. Es necesario entender como la “modernidad” incorpora “las relaciones de poder”. Por lo tanto, el enigma no está solamente en el ámbito de la economía, sino que abarca también el campo de la cultura. Los principales actores y autores de estas teorías filosóficas son Adorno, Horkheimer y Pollok.

La crítica a la “razón instrumental” de la *Dialéctica de la Ilustración* localiza su ejemplo en Auschwitz. La razón instrumental que se transforma en destrucción. La pretensión de construir la civilización se transforma en la construcción de la barbarie. Sin embargo, esa ha sido la cultura. Esa cultura y la crítica de esa cultura fueron el universo ¿Por qué la fiereza del *dictum adorniano*? ¿Por qué no se puede escribir después de Auschwitz?

Esa cultura y la crítica de esa cultura fueron el universo de ideas que no logró impedir que la barbarie ocurriera. Porque en Auschwitz la cultura demostró que de sus entrañas surge la barbarie. O, al menos que es incapaz de frenarla. ¿De qué sirvió entonces esa cultura?

Si criticamos Auschwitz desde la cultura, lo hacemos desde un universo conceptual que no impidió que Auschwitz surgiera. Esto es lo alarmante: Auschwitz surgió en medio de una sociedad altamente culturizada. Surgió en un pueblo de grandes filósofos, músicos y poetas. Y si criticamos Auschwitz al margen de la cultura, alejados de la cultura, lo estaremos haciendo desde la barbarie, de la cual Auschwitz es el mayor exponente. De aquí que Adorno escriba:

Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la imperiosa crítica a él, es basura... El sentimiento que después de Auschwitz se eriza contra toda afirmación de la posibilidad de ser-ahí como charlatanería, injusticia para con las víctimas, contra que del destino de éstas se exprese un sentido por lixiviado que sea, tiene su momento

objetivo tras acontecimientos que condenan al ridículo la construcción de un sentido de la inmanencia que irradia de una trascendencia afirmativamente establecida... La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de allí que haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puedan escribir más poemas. (Adorno, 1975: 66)

Ambas son manifestaciones de Adorno. Una la prohibición de escribir poesía y hacer manifestaciones artísticas, para no actuar con injusticia ante las víctimas, para no manchar su nombre, porque no hay posibilidades de pensar más en la belleza ni en el arte como salvación después de la barbarie.

Luego la segunda manifestación, años después, reconsidera la prohibición y sostiene que es necesario combatir el olvido, educar a través de las manifestaciones artísticas, y retomar un lenguaje para que la perpetuación del sufrimiento tenga derecho a expresarse y el torturado a gritar.

Esta lección no habrá sido en vano, si nos expresamos, si aprendemos de la historia. *Lo decible es preferible a lo indecible, la palabra humana al gruñido animal.* (Glantz, Margo, 2000) Para Adorno, escribir poesía, ante la conciencia del Holocausto, resultaba ser el *último escalón de la dialéctica de cultura y barbarie.* (Wellner, Albrecht, Vicente Gómez, 1994)

Años más tarde Adorno se retractaría ante la aclaración que solicita Paul Celan, (Toker, Eliahu, 1989) ya que en los borradores de *Der Meridian*, su discurso de recepción del Premio Büchner, fechados en 1960, Paul Celan dictamina: *El ruiñeñor de la poesía ya no trina sobre nuestras cabezas (...) sobre nuestras cabezas zumba algo diferente a un pájaro cantor.* (Celan, Paul, 2000)

Es hasta 1961 después de haber conocido el trabajo de Paul Celan, cuando Adorno reflexiona acerca de su sentencia, acerca de la “prohibición” de no escribir poesía después de Auschwitz, con lo que se retracta de su afirmación.

Paul Celan, recuperado por Ricardo Ibarlucía, apunta en 1967:

Ningún poema después de Auschwitz (Adorno). ¿Qué es lo que aquí se subsume bajo la categoría de ‘poema’. Rasga el poeta los velos —tañe, rasguña—, marca las caras del mundo: ante los ojos del horror —llámese horno crematorio o inutilidad de los munícipes— nos revela esa cosa que somos. Porque el poeta mete las manos en la

lengua viva como los arúspices romanos las introducían en los cadáveres para saber de qué se trata, cuál es el signo del día, el sentido de nuestras oscuridades. (Ibarlucía, Ricardo, 2005)

Paul Celan, sí escribe poesía después de Auschwitz. Curiosamente, y sin haber reparado sobre la relación de éste con Adorno, hacen ya unos años, Paul Celan cautivaba la atención con su poema *Fuga sobre la muerte. Herido por la muerte y apenas cicatrizado, el siglo veinte nos ha dado el poeta de su tragedia*. ¿Era imposible la poesía después de Auschwitz? En un único movimiento, el poeta soporta un “cuerpo a cuerpo” con la lengua alemana y la redime, posibilitando *que la escritura poética advenga, es decir, sea un acontecimiento que la marque*. Nombra y hace silencio.

3.3 Humanismo, arte y tecnología

Entre los fenómenos relevantes de la producción artística de finales del siglo XX y de lo que contamos del siglo XXI están, sin lugar a dudas, el advenimiento del uso de las NT. Ya fuimos testigos de grandes cambios en este terreno tras la conquista de la autonomía del arte, entendida esta como *su nueva, compleja y ambivalente relación con un público cada vez más amplio* (Bozal, Valeriano, 1999) en el siglo XXI, así como la transformación de la obra de arte en objeto de mercado.

Es así como la producción y consumo que aunado a un nuevo elemento, la relación entre el público y la obra, forman parte fundamental de las nuevas consideraciones de la obra artística. Esta nueva situación del arte fueron fuente de reflexión y trabajo de los filósofos miembros de la Escuela de Frankfurt.

La escuela de Frankfurt, se agrupó alrededor del Instituto de Investigaciones Sociales de la Universidad de Frankfurt, fundado en 1923. Este grupo aglutinó a los filósofos de la “corriente crítica” del pensamiento filosófico y social. Algunos de sus miembros se trasladaron a Estados Unidos, como consecuencia del advenimiento del nazismo para regresar a Frankfurt en la década de los cincuenta. Como ya se ha comentado entre sus miembros más destacados se encontraban Theodor W. Adorno (1903-1969), Max Horkheimer (1895-1973) y Walter Benjamin (1892-1940), Herbert Marcuse (1898-1979) y Lowenthal (1900-1993), entre otros filósofos. Adorno, Horkheimer y Benjamin constituyeron la columna vertebral de la Institución. Ellos aportaron y contribuyeron a elaborar a partir de sus preocupaciones estéticas un discurso teórico al que llamaron “teoría crítica”. Ésta era heredera del marxismo y constituyó hasta finales de los años sesenta, una de las corrientes más importantes llamadas también *marxismo occidental*. (Bozal, Valeriano, 1999: 190-191)

Las importantes contribuciones de la Escuela de Frankfurt a la filosofía estética y a la sociología del arte son iniciadas por Benjamin a partir de los años treinta. Benjamin analiza la función de las “vanguardias” y la relación de arte con las “nuevas técnicas”, las cuales inciden en el pensamiento de Adorno, amigo personal de Benjamin, para la formulación de las categorías estéticas del mismo Adorno.

A finales de los años veinte, Benjamin se interesó en el impacto que las NT y los fenómenos políticos y sociales tienen sobre la producción artística, su relación con la cultura capitalista, y el público observador y consumidor que cada vez era mayor.

Benjamin pensaba que la forma de percibir “las cosas” por parte de la sociedad cambia de acuerdo a las transformaciones del contexto histórico de la misma sociedad y como consecuencia también del modo de producción.

La sensibilidad y la percepción humana, incluida la sensibilidad artística, de acuerdo con Benjamin, se modificó con las grandes transformaciones del contexto histórico, en especial con la llegada de las NT de la época, para vislumbrar y advertir del peligro que esas tecnologías representaban, después de la experiencia de la vinculación de la estética y violencia que el fascismo llevara a su máximo esplendor. (Bozal, Valeriano, 1999:190-191)

Sólo la guerra vuelve posible movilizar el conjunto de los medios técnicos del presente bajo el mantenimiento de las relaciones de propiedad... En el Manifiesto futurista de Marinetti, con motivo de la guerra... desde hace veintisiete años nosotros los futuristas nos hemos expresado contra la calificación de la guerra como antiestética... De acuerdo con ello reconocemos, la guerra es bella porque gracias a las máscaras antigás, a los megáfonos que causan terror, a los lanzallamas, y los pequeños tanques, ella funda el dominio del hombre sobre la máquina sometida. La guerra es bella porque inaugura la metalización soñada del cuerpo humano. La guerra es bella porque enriquece los prados en flor con las orquídeas en llamas de las ametralladoras. La guerra es bella porque unifica en una gran sinfonía el fuego de los fusiles, los cañonazos, los silencios, los perfumes y hedores de la putrefacción. La guerra es bella porque crea nuevas arquitecturas como la de los grandes tanques, la de los aviones en escuadrones geométricos, la de las espirales de humo en las aldeas en llamas, y muchas otras cosas... Poetas y artistas del Futurismo, recordad estos principios de una estética de la guerra para que vuestros esfuerzos por alcanzar una nueva poesía y una nueva plástica... sean iluminados por ellos (Benjamin, Walter, 1936).

Es en este texto, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, redactado en 1936, donde Benjamin, advierte de manera muy lúcida del advenimiento de una las más aterradoras señales de su tiempo.

En el ensayo escrito por Aníbal Romero autor que analiza la relación de la estética y el nazismo, como bien explica su título, describe las *poderosas intuiciones de Benjamin: la estrecha unión entre belleza y nihilismo, entre estética y violencia, entre la destrucción y lo bello*. (Romero, Anibal, 2004)

Para los fines de esta investigación son de gran importancia estas consideraciones. Benjamin advierte de los riesgos y peligros de los avances técnicos, al asociarse por conveniencia a los procesos políticos. Éstos estaban ligados a visiones irracionales y destructivas, que fueron retomados y empleados con mucha fuerza por el nacionalsocialismo de Hitler.

De igual modo, se destaca otra advertencia de Benjamin, al señalar que la vida y la muerte tienen una estética. *La asociación entre muerte e impulso estético puede desarrollarse a nivel colectivo y formar parte de vastos movimientos de masas y de una concepción monumental de la política como espectáculo.* (Romero, Anibal, 2004)

Es importante enfatizar, que las reflexiones estéticas de Benjamin y de los teóricos de la Escuela de Frankfurt están definitivamente conectados con la situación de la Alemania de la preguerra y con el ascenso al poder de Hitler y el nacionalsocialismo.

Asimismo, los aspectos fundamentales de la tesis de Benjamin, refieren a la “*teoría del arte sin aura*”. La “pérdida del aura” para Benjamin, significaron, tal como lo sintetiza su biógrafo, Bernd Witte, la cancelación de la “auratización” de Hitler y de sus hipnotizadas muchedumbres seguidoras, de la aterradora propaganda fascista propagada por la radiotelefonía y el enorme aparato propagandístico nazi, llevado hasta el paroxismo por Goebbels y sus generales. Las noticias filmadas, el cine, y la frenética actividad de Leni Riefenstahl, creadora y directora de cine coadyuvó a la realización de la gran propaganda política de los nazis.

Benjamin en su texto es lúcido, al advertir la necesidad de afrontar y combatir estas producciones propagandísticas, cuando alude al cine y su terrible impacto en las masas, ya que en “su reproductibilidad técnica”, la posibilidad de producción en serie de estos filmes, convertía a éstos en una peligrosa herramienta de manipulación propagandística, siendo su principal preocupación el uso ideológico.

Es con estos fundamentos y de otros teóricos, (Paul Virilio, Tomas Heine, Moravec, Gershenfeld, Hayles y Kurzweil) que se preocupan sobre la implosión de

los humanos en la tecnología y se preguntan si los humanos podrán sobrevivir a la fusión hombre-máquina, hombre-tecnología, que se analizarán más adelante por el impacto de las NT y su incidencia en la sociedad, en el contexto histórico.

Con estas teorías y criterios se puede argumentar que todavía no se ha revelado toda la “verdad” ni se ha estudiado lo suficiente el objeto de la cibernética, las NT y su relación con el arte y la sociedad.

Es sabido, por otra parte, que las tecnologías en relación con el arte se encuentran en fase de experimentación, por lo tanto habrá que considerar una etapa de prueba y ensayo para considerar un análisis válido. Habrá que tener una actitud despabilada, advertida y visionaria para observar la metamorfosis que el advenimiento de las NT conlleva. Es necesario percatarse de las virtudes y de las flaquezas. No se trata solamente de un encandilamiento.

Para aventurarse a un análisis propositivo para esta tesis, es necesario destacar que es importante establecer las diferencias entre los lenguajes que integran el concepto de reproductibilidad técnica y la de los lenguajes de la cibernética propiamente dicha.

El cambio cultural ante el cual se asiste, modifica nociones de percepción. Es de considerar que el tiempo, como sentido, el arte como proceso creativo y perceptivo y el hombre, como ser que se desarrolla, crea y percibe. La técnica, el espacio y la realidad material, pueden sufrir modificaciones.

Para ello son importantes las aportaciones de Umberto Eco, en *Opera aperta*, (1962). Donde observa cambios epistemológicos importantes en el campo del arte, en el pensamiento y actuación de los artistas ante las distintas provocaciones de los nuevos horizontes que se perfilan, como son las eventualidades, lo impreciso, lo incierto y que determinan cambios sustanciales en la sensibilidad contemporánea. (Rivera, Julia, 2008) Eco no alude al tema tecnológico, pero es posible aplicar su pensamiento exactamente como él lo propone, y adaptarlo a nuestra realidad.

3.4 Antecedentes y teorías. La relación del arte con la ciencia y la tecnología

Según la investigadora Karla Villegas del Centro Multimedia en el Centro Nacional de las Artes, resulta importante rastrear desde la segunda mitad del siglo XIX la vinculación entre arte y tecnología. Para ello es necesario cotejar inicialmente de qué manera los modelos artísticos se desarticulan y reconstruyen en el momento de relacionarse con la tecnología. El oficio artístico y los conceptos estéticos se enlazan y reconfiguran con la aparición del progreso que surge a partir de la modernidad.

En el libro *Literatura y tecnología. La visión enajenada*, Wylie Sypher, autor, concluye que es en la búsqueda de la realidad donde mejor se relacionan las artes, la ciencia y las tecnologías. Este autor distingue entre el campo del arte y el campo de la ciencia denominándolas *dos culturas*. Los intercambios entre estas dos culturas *han ocurrido una y otra vez en las fronteras del pensamiento científico*. Así describe a pintores como Leonardo da Vinci, en el Renacimiento, quien fue estimulado por las nuevas ciencias de aquella época.

El cubismo y los conceptos de la pintura de la época del mismo han sido explicados a partir de la teoría de la relatividad, explica Sypher en su texto. Así también relaciona a la psicología de la visión con el pop art. El expresionismo abstracto, la música concreta y la poesía letrista aparecen, según este autor como influenciados por la electrónica y la física. La interacción entre la tecnología, las ciencias y las artes puede ser muy frecuente. Cabe destacar, que junto a esta tendencia, han existido diversas teorías, que negaban toda interacción entre estas *tres culturas*, ya no dos, como se había afirmado anteriormente. Esta hipótesis formalista estaba influenciada por la filosofía ilusionista de los románticos. El horror a la ciencia y a la tecnología forma parte de un concepto artístico que se relaciona con la concepción “determinista”, hecho hegeliano que dominó la filosofía y el pensamiento decimonónico.

Siendo Gropius y el *Manifiesto de la Bauhaus*, señala Sypher, con justicia, a quienes les toca reconciliar a estas *tres culturas*, la ciencia con el arte y al arte con la industria y tecnología. De modo, que se encuentra uno ante la presencia de otro

fenómeno interesante y es que la ciencia y la tecnología han sido influidas por las artes.

Las relaciones artístico-científicas, siguen siendo problemáticas, ya que no hay una separación clara entre los conceptos de ciencia y tecnología. Ya no son los tiempos en los que la tecnología era una continuación de la ciencia, sino que la tecnología ha mostrado independencia, especialmente cuando se convierte en la forma de la aplicación de los adelantos científicos.

Las artes y las ciencias se podrían relacionar mejor cuando se intente una aproximación de compromiso con la realidad. El artista y el científico, por su propia naturaleza, a veces prefiguran realidades que nada tienen que ver con la realidad del hombre común.

3.5 Los cambios: la reproductibilidad de la obra artística según Walter Benjamin

Durante el siglo XX se producen grandes cambios en la representación estética a partir de los trabajos fotográficos y cinematográficos. (Benjamín, Walter, 2003:39-41) Esto hará que haya una transformación en los procesos de la producción artística a partir de la utilización novedosa del tiempo y el espacio así como la reproductividad de la obra artística, replanteando los valores tradicionales y convencionales característicos de las producciones artísticas hasta ese momento. Para Benjamín, la obra de arte siempre ha sido susceptible de reproducirse. Lo hecho por los hombres, siempre habría de encontrar una justificación de ser imitado por otros. Los alumnos copian de los grandes pintores para aprender sus métodos y como ejercicios de aprendizaje artístico. Los que enseñan y los que difunden, reproducen o copian para enseñar, y los hay aquellos que reproducen para ganar dinero.

Sin embargo, aparece la novedad de la reproducción técnica de la obra de propios y ajenos. Es una primicia que se impone con ímpetu, pero con dificultades de índole ética, para luego legislarse. Las obras de arte más antiguas surgieron, como sabemos al servicio de un ritual que primero fue mágico y después religioso. El valor único e insustituible de la obra de arte “auténtica”. Walter Benjamín plantea una influyente distinción: *las obras de arte que poseen un aura son las obras originales, y las otras son las logradas por medio de la reproducción mecánica.* (Danto, Arthur, 1999)

3.5.1 La apología, la no apología: las nuevas tecnologías. Las verdades-riesgos de la humanidad deshumanizada

El uso de los recursos de las NT apabullan y deslumbran. Se recurre a todas las posibilidades que éstas brindan para avanzar a veces desenfrenadamente en la búsqueda de soluciones, muchas de ellas verdaderos ejemplos del pragmatismo. ¿Hasta dónde está permitido el uso y abuso de estos recursos? ¿Podemos hablar de abusos?

¿Será posible legitimar ideológicamente a las tecnologías? No se pretende

llegar a soluciones fáciles en aras de legitimar de manera ilusoria este fenómeno. Las tecnologías son muy importantes si se les considera herramientas que favorecen la polisemia del lenguaje artístico, al incorporar nuevos elementos al discurso. Su uso como complemento de la reproductibilidad técnica, como bien pretende esta tesis demostrar allana el camino, considerando soluciones ni remotamente imaginadas.

Al hablar de los nuevos medios tecnológicos utilizados para producir obras de arte, se atiende al sentido de lo nuevo como lo que sobreviene a lo que ya existía. La reproductibilidad (término acuñado por el filósofo Walter Benjamín) de la obra artística, transforma el proceso de producción artística y genera conceptos estéticos y conceptuales, los cuales a su vez son innovadores y conflictivos.

Las NT pueden resultar de gran provecho porque no sólo incrementan la eficiencia del proceso de creación y manufactura de la obra artística, sino que abren nuevas rutas de investigación y expresión estética. Su uso es expedito como apoyo en la reproducción y estudio de las imágenes de archivo, como por ejemplo, para tratar imágenes que se pierden por su falta de nitidez. Lo que es denominado como “operación testigo” el apoyo como recurso que se busca en esta obra. Redescubre, amplifica, magnifica imágenes. Pero, ¿modifica la percepción?, ¿modifica, impacta, en los cánones estéticos?

Se sabe que se corren riesgos: la sensibilidad se modifica, la percepción también. Es a partir de estas experiencias que es relevante comprender, sin reduccionismos, lo “positivo” y lo “negativo” de las aportaciones tecnológicas. Es sabido que los conceptos “humanos” de lo sensible, de lo auténtico, de lo angustiante, no forman parte de las creaciones de la “cibercultura”. Uno se encuentra ante la presencia de ideas que no son sólo cobijadas por la forma. Son efectivas técnicamente y empiezan a ser factores de cambios no sólo formales, sino que también inciden en los conceptos artísticos. Ya no es suficiente mencionar a la “muerte del sujeto” (Fajardo, Carlos, 1999) ni al entusiasmo por la idealización de un individualismo superficial, efectista, banal. Ya no hay que preocuparse por la “pincelada individual”, aquella que dará el toque distintivo y personal. Habrá más valores agregados a la lectura del arte ¿Será la pérdida del aura del arte tradicional o habremos de preocuparnos también por definir un nuevo aura?

Es necesario asumir posturas críticas y propositivas para completar este análisis. En el caso que ocupa esta investigación, la postura que determina la relevancia del uso de las tecnologías y las aportaciones a las soluciones artísticas, no deja de lado la crítica. También se torna necesario tomar en cuenta la ponderación de los valores agregados que la aplicación de nuevos instrumentos conlleva. No deja de ser un desafío emplear nuevas técnicas artísticas. También es correcto asumir que las tecnologías nuevas, lo digital, la computadora y sus anexos otorgan una base analítica para entender las complejas relaciones con la virtualidad.

Así, como el Renacimiento nos diera la posibilidad de razonar acerca del espacio con la invención de la perspectiva y la fotografía, sus avances nos posibilitaron entender mejor la realidad. El cine otorga la oportunidad de razonar acerca del movimiento y su importancia, y las NT se confrontan con innovaciones en los cambios perceptivos y conceptuales.

El desarrollo de las tecnologías digitales pueden inducir a terminar de una vez por todas con los tradicionales géneros artísticos, pero no se debe permitir la radicalización, sino que, dentro de esta propuesta, se tiene que fomentar la hibridación. No destruir, sino “sincretizar”. Por esta razón, *lo importante no es crear nuevos sistemas, aportar nuevas ideas y ofrecer una teoría al mundo, sino llevar el lenguaje a sus límites*. (Guasch, Ana, 2007) Lo considerado “*clandestino*”, sugiere ideas que orientan a desviarse de los cauces tradicionales, a llegar lo descabellado sin límite, (dentro de los límites y rangos consentidos por “la moral y las buenas costumbres”), imponen una inventiva dinámica tanto para el creador como para el espectador.

La posibilidad de crear una sinergia entre el legado tradicional y las posibilidades que ofrecen las NT, nos conducen a una reflexión acerca de los tópicos a abordar para poder tratar con mayor certeza este entorno. Habrá que observar, por otra parte que en lugar de reemplazar los medios tradicionales, se pueden abrir nuevas áreas de conocimiento con la libertad y diversidad que éstas mismas merecen.

Las tecnologías digitales ofrecen nuevas expectativas y nuevas posibilidades a las artes visuales tradicionales y alientan nuevos itinerarios de trabajo. El estudio, la experimentación y la especialización, en cualquier campo de la creatividad artística contemporánea, implica necesariamente la tarea del conocimiento y el estudio del camino recorrido por otros muchos que nos antecedieron en esta experiencia. Parte del trabajo del artista se origina en la búsqueda de nuevas experiencias.

La cultura visual, como concepto actual, y como importante bagaje de los artistas contemporáneos, es un hito indispensable en el quehacer del creador. El afán es el de no repetir fórmulas ensayadas y seguras, para poder inventar y abrir nuevos caminos formales y conceptuales.

En el quehacer artístico actual se vienen planteando múltiples enfoques a la problemática generada en torno a la imagen y las nuevas tecnologías digitales. Esto a su vez nos plantea interrogantes acerca de contenido estético y valor artístico. Esto transcurre, cuando se modifican perspectivas de razonamientos tradicionales.

Por ejemplo, en el ámbito de la gráfica -grabado-, que puede considerar la reproducción de múltiples productos en algunos casos, o bien en el simple ámbito de la elaboración de imágenes y de impresión de monotipos y obra seriada, la utilización de las herramientas digitales plantea un nuevo repertorio de soluciones y formas de trabajar, las que ya conviven con una línea de experimentación incorporadas a la práctica de la gráfica, tales como las fotocopias, el fax, el láser, la holografía, entre otras variantes de soportes electrónicos, lo cual junto a todas las herramientas afines a los medios digitales, y sistemas periféricos, abren nuevas alternativas a la disciplina.

Se tiene que considerar la incorporación de la experiencia digital, no como un fin en sí misma, sino como una herramienta más del acto creativo. Herramienta tanto por el sentido del uso técnico del instrumento, como de la incorporación de elementos conceptuales derivados de la técnica misma.

Será relevante en algún momento la discusión acerca de los cambios que se generan en las formas artísticas a partir del uso de las nuevas tecnologías, si se añaden éstas a los resultados obtenidos junto con la práctica tradicional. Estos dos sistemas de

producción, sumados, generarán un producto híbrido o mixto, el cual requerirá otros recursos para el análisis.

Arthur Danto, plantea, un tema como el del “fin del arte”. No es el primero ni será el último, el “fin del arte”, el fin de la pintura, el fin de las narrativas, y “muchas muertes de” que aparecen en el transcurso de la historia del arte en incontables propuestas o “despropuestas”, pero al mismo tiempo, presenta ideas como *vivimos y producimos dentro del horizonte de un período histórico cerrado*. (Danto, Arthur. 1999: 66-67) Expone con estos comentarios referencias al “fin del arte”, citando a las tecnologías inimaginables que podrían estar a disposición de los artistas y tener las mismas posibilidades creativas que se tiene con otros medios, ya sean pictóricos, gráficos, escultóricos y mixtos. Estas expresiones artísticas plantean formas innovadoras de percepción y dan lugar a una original apertura para entender el fenómeno del arte.

Pero, ¿qué sucede o que podría suceder con el abuso de estos recursos? Estas nuevas herramientas que hoy día están a nuestro alcance posibilitan la ampliación de los lenguajes que a su vez impactan y ensanchan las perspectivas de las manifestaciones artísticas, siempre en función de los conceptos, siempre con la posibilidad de defender la relevancia del discurso.

Para Paul Virilio, esta experiencia no deja de ser una oportunidad para una nueva toma de conciencia: *El problema no es negar los hallazgos de la técnica, sino superarlos por medio de la crítica* (Virilio, Paul, 2003: 33). Se tiene en todo momento que evitar la tiranía de las ciencias y las tecnologías. Es necesario propiciar la crítica de estos fenómenos y abordar la relación de los fenómenos filosóficos que se interrelacionan, necesariamente, a partir de la construcción de nuevos parámetros y no del rechazo a las tecnologías.

Las tecnologías son relevantes si están ubicadas en el contexto al que pertenecen. Se puede advertir que el uso desmedido, excesivo de estos recursos podrían conducir a traicionar los valores del ya estudiado humanismo. Algunas teorías y posturas que ya se han expuesto, donde se aborda el estado del arte del “posthumanismo”, así lo reflejan.

Es imposible dejar de lado las teorías desarrolladas también por Paul Virilio, y que fueron mencionadas aunque sin profundidad en el capítulo II a quien se le reconoce por sus reflexiones acerca de la velocidad y el abuso de las tecnologías:

la revolución informática podrá destruir no sólo Estados, ciudades, familias, sino también a los individuos. Para mí la guerra es tomar conciencia de que la potencia de la destrucción es totalitaria...Potencia destructiva que comenzará en Coventry o en Guernica y terminará en Hiroshima, pasando por Auschwitz y las masacres en los campos. En mi opinión, Auschwitz e Hiroshima van juntas de la mano y se sitúan en el mismo plano histórico. Claro está que una bomba que termina la guerra no es comparable con el genocidio. Ello no obsta para que con Hiroshima comience una era de tecnociencia militar que todo lo puede destruir. (Futoranski, Luisa 1999)

Las tres bombas a las que se refiere Virilio en esta entrevista están tomadas de una frase que Einstein dijo a fines de los años cincuenta, según relata el entrevistado:

Hay tres bombas para el porvenir del Hombre; la atómica –que viene de explotar – la de la información – no existía aún la informática – y la tercera, es la demográfica: El concepto me marca profundamente porque ya desde mi trabajo sobre la velocidad soy muy consciente de que la interactividad es a la información lo que la radioactividad es a la energía, vale decir una potencia colosal. (Futoranski, Luisa, 1999)

Es imposible no alinearse con esta sensible y crítica verdad, insistiendo, no a partir del rechazo, sino en la medida que la incorporación de las nuevas herramientas conduzcan a reforzar los conceptos que se vierten en el discurso artístico.

La dimensión de la “*bomba informática*” es amedrentadora por su “*interactividad*”, por el intercambio comunicacional y por su vastedad “*cibernética*”, (ciencia de la inteligencia artificial). No se debe entender a la información como a la amenaza, sino como a la inmediatez, a lo instantáneo de esta interactividad. *El efecto de “feedback” cibernético es absolutamente temible, tal como sucedió con la bomba atómica.* (Futoranski, Luisa 1999)

Lejanos años, del 1900, cuando Filippo Tomasso Marinetti,¹² creador del

¹² Movimiento literario y artístico surgido en Italia en el primer decenio del siglo XX. Nació con un manifiesto, y varió y fijó sus propios enunciados en una serie de manifiestos. El 20 de febrero de 1909 Filippo T. Marinetti publicó en «Le Figaro» de París un primer Manifiesto en el que proclamó como formas de expresión del futurismo la agresividad, la temeridad, el salto mortal, la bofetada, el puñetazo. En 1912, el mismo Marinetti, con el Manifiesto técnico de la literatura futurista, apuntó como medio específico de expresión literaria las «palabras en libertad», que eran capaces de traducir, por analogía y sugestión, los mecanismos psíquicos y el frenesí de la vida moderna. Esto comportaba la abolición de la sintaxis, de la puntuación, de las partes calificativas del discurso (adjetivos, adverbios). Las nuevas

concepto “futurismo”, una importante vanguardia artística, predijo que la velocidad es la violencia en todos los ámbitos. El estilo o escuela artística del “futurismo”, ya anunciaba la llegada del fascismo a través de las obras artísticas que emulaban bidimensionalmente a la velocidad, a la agresividad, el golpe irreverente, el valor del salto peligroso.

Exaltaban a los nacionalismos, a la guerra, a la adoración por las máquinas y el movimiento. Proponían la creación de un arte de acción. Querían a través de su manifiesto –*El manifiesto futurista* (1909)- impulsar capacidades de creación de un arte de acción, con ideas “fascistas”, especulando con inyectar ánimos juveniles a una civilización en decadencia y proponían construir un arte nuevo para un mundo nuevo. Surgió como rechazo a la estética tradicional. Marinetti y los artistas que se plegaron ideológicamente al movimiento, elogiaban a la guerra como la *única higiene del mundo*. (Futoranski, Luisa, 1999) En 1919, algunos de ellos se incorporaron al movimiento del fascismo, como movimiento político.

3.5.2 Algunas consecuencias de las innovaciones tecnológicas y de su combinación con las técnicas tradicionales

Los nuevos medios tecnológicos derivan consecuencias novedosas, tanto en su reproducción, que puede ser generando una obra original o una obra múltiple ó en su discurso que tiene como característica ser temporal y visual. No se debe olvidar que los lenguajes evolucionan con el tiempo y se acomodan a las necesidades e inquietudes de la sociedad. (Lloret, Carmen, 2001: 169)

Las innovaciones tecnológicas inducen a la imaginación del artista el cual, al dialogar con los nuevos medios descubre nuevas poéticas. El artista tendría como

teorías se aplicaron también a la pintura (1910: *Primer y segundo manifiesto de la pintura futurista*, firmados por Balla, Boccioni, Carrá y Russolo), a la música (1910: *Manifiesto de los músicos futuristas*, firmado por Pratella), a la escultura (1912: *Manifiesto de Boccioni*, en el que se afirma que la escultura debe convertir el infinito plástico aparente y el infinito plástico interior), al teatro (1915: *Manifiesto del teatro futurista sintético*, firmado por Marinetti y Settimelli, y *Manifiesto de la escenografía futurista*, firmado por Prampolini; el primero recomendaba sorprender al público con cualquier medio, p. ej. con la brevedad, para ello reduciendo las escenas al tiempo fulminante (de pocos segundos) e incluso a otras formas artísticas todavía por nacer, pero destinadas a nacer en el futuro.

función el humanizar a las tecnologías y aproximar al hombre a estas manifestaciones de una manera sensible.

La gráfica, también llamada estampa, ha estado desde siempre en estrecha relación con la tecnicidad tanto en el plano de la práctica manual como en el terreno intelectual que lleva al artista a la creación de códigos y lenguajes que son adecuados para ser transmitidos. Es conocido que en los procesos del grabado existen necesariamente una gran aproximación a los procesos técnicos. Estos procesos técnicos son los procesos de producción de la misma gráfica.

Por su parte, los nuevos procesos técnicos de la estampa (gráfica digital) pueden ser opuestos a los procedimientos tradicionales o pueden ser complementarios. Dejan de ser manuales o artesanales para pasar a ser procesados, a través de las fórmulas digitales, o bien mixtas.

La combinación de ambos procedimientos conduce, en este caso a una mejorada solución expresiva. Estos procesos también invaden el plano de lo imaginario en cuanto a manifestación artística, ya que las nuevas técnicas al favorecer cambios tecnológicos inciden en el objeto artístico mismo. Cabe destacar que ambos procesos deben descansar en actitudes intelectuales regidas por el individuo, siendo que éste, el individuo, debe continuar siendo la pieza fundamental de todo este sistema.

Los sistemas de impresión al igual que otros lenguajes artísticos, se valen del progreso de las técnicas y de los conocimientos que la humanidad adquirió a través del tiempo. Nos encontramos ante un nuevo campo de posibilidades para la producción gráfica, la cual al acentuar la metamorfosis puede modificar los procesos de producción.

Los sistemas técnicos y /o mecánicos empleados en la gráfica digital necesariamente inciden en los conceptos tradicionales. La propuesta inicial del artista queda a merced de ser modificada o manipulada ya no solamente por él, lo que dispersaría su autoría, pasando a ser manipulada por otros individuos que son aquellos que en su momento intervinieron en la creación de los programas. Esto no hace sino

exaltar la transformación de los mensajes y las percepciones. Es importante señalar que aparecen, aunados a todos los procedimientos señalados, el valor estético tanto del proceso como del proceso mismo. (Zapett, Adriana, 1998)

A partir de las imágenes en constante transformación se puede asumir que el objeto artístico final se ha modificado también por la noción del arte de la participación. El artista piensa, conceptualiza, define el proceso creativo, programa el uso de las técnicas que le serán de utilidad para reforzar su discurso y el programador y/o el técnico ejecutarán las órdenes y respetarán las intenciones del artista.

Del mismo modo, se puede afirmar que los medios tecnológicos apoyan e innovan los procesos creativos, ya que también de manera relevante tienen la facultad de atravesar las dimensiones temporales y espaciales. Ello permitiría comprender que el desarrollo de los procedimientos creativos se modifican, tanto por la virtualidad como por la velocidad, aspectos inherentes al uso de los medios digitales.

3.6 La cibernética o cibercultura

De igual modo, como se ha abordado las implicaciones de las transformaciones en la reproductibilidad de la obra artística y la dotación de un discurso propio, se hace necesario abordar el asunto de la cibernética o cibercultura en el arte.

La revolución cibernética está generando en todos los ámbitos, y entre ellos, en el terreno de las producciones estéticas, una cultura diferente, con otros planos referenciales: La cibercultura. Ello permite ubicar al individuo ante el portal de una sociedad controlada por la gran revolución tecnológica. Los géneros artísticos tradicionales se ven radicalmente modificados y mezclados. Hacen su aparición herramientas “tecnoartísticas”, tales como lápices electrónicos y plantillas, scanners, (Fajardo, Carlos 1999) equipos digitales y programas que posibilitan modificaciones sustanciales del entorno, cambios de iluminación, profundidad de color, impresoras láser a color, libros electrónicos, hipertextos, archivos y posibilidades de conservación de datos electrónicamente sofisticados, y si nos referimos a otros ambientes del desarrollo artístico, no podemos dejar de mencionar a los sintetizadores, mezcladores y generadores de sonidos electrónicos.

El individuo hoy día es testigo de cómo el Internet y las grandes autopistas de la información junto a todos los nuevos instrumentos generados por la tecnología, la multimedia, por ejemplo, entre otros, y su intersección con las artes visuales, están cambiando las percepciones del espacio y del tiempo.

Esta intersección, hibridación e imbricación, presenta como resultados cambios importantes en la sensibilidad y visión del mundo. El sujeto se traslada a un binomio de ser interlocutores reales a interlocutores-perceptores virtuales. Los artistas de nuestro cercano futuro, procesarán la información de manera muy diferente a la que se hacía algunas décadas atrás.

El modelo existente en la era industrial ha sido radicalmente afectado, la noción de trabajo artístico ha sido modificada, introduciendo nuevas alternativas de interpretación estética originadas en los cambios de la visión. Los cambios se reflejan

en la sensibilidad tradicional, influenciados por la nueva realidad circundante, y con una nueva noción del espacio al introducirnos a un mundo virtual de simulación.

¿Se podrán encontrar en esta afluencia avasalladora de tecnociencia las respuestas a las preguntas fundamentales de los procesos creativos con todo y el imaginario estético, la ilusión y la propuesta lúdica que acompañó por siglos a los procesos de la creación artística? Ante la expansión de las fronteras y la apropiación de las estéticas tecnológicas, el arte podrá recurrir a otros órdenes de expresión, tales como las estéticas sensacionalistas, (González, Blanca, 2006) las cuales serían capaces de resquebrajar el orden ambiguo y ambivalente de los sistemas de valores artísticos existentes, entre otras opciones.

Ya se mencionó, lo hiperreal, lo abyecto, lo siniestro y lo monstruoso, como otras dimensiones estéticas, siempre y cuando su procedencia tenga como origen el universo de lo nuevo tecnológico, podrán generar una nueva sensibilidad. El simulacro y la simulación son los nuevos discursos ejes de esta sensibilidad contemporánea. La cercanía de la ficción y la realidad perturban la percepción habitual. Sus recursos icónicos, al ser de procedencia tecnológica, han alterado la normalidad visual, estética y ética, por consecuencia, artística. Hoy día, no se sabe aún cuales serán sus verdaderas dimensiones. Será necesario reconstruir nuevos instrumentos de orientación para poder establecer nuevas rutas de interpretación.

Se habrán de presentar nuevas nociones y categorías en el arte en un futuro cercano. Lo heterogéneo, lo discontinuo, lo fragmentado, la simulación, lo aleatorio, lo diferente, serán cada vez más visibles en las producciones estéticas. Como obligación se tendrá que procurar el acercamiento a estos fenómenos para entender e interpretar sus virtudes y limitaciones.

Los universos estéticos deberán ser reubicados en un nuevo contexto semántico, según Carlos Fajardo de la Pontificia Universidad Javeriana, Colombia. Se redefine, se deconstruye y se reutilizan estructuras para crear un nuevo universo estético, al que debe incorporar esta modernización tecno-científica, con todo y lenguajes propios. Se tiene que construir una nueva sensibilidad artística-estética. (Fajardo, 1999)

Los “viejos géneros”, la pintura, el dibujo, la escultura, la gráfica y las corrientes artísticas clasificadas como tales por los historiadores del arte, tanto los definidos en el siglo XIX y XX como los actuales se están transformando a raíz de la incorporación de la cibercultura y sus aportaciones. Podemos hablar de un collage, que sería la consecuencia de la hibridación de los medios. Las nociones de arte, de técnica de ciencia, hombre, espacio, realidad, tiempo y materia están ya “resemantizadas” y se reinterpretarán en esta nueva época. El hombre está ubicado ante un cambio “tecno-cultural”, que a su vez modifica todas las nociones tradicionales, creando nuevas imágenes, imágenes compuestas de luz y píxeles, imágenes virtuales, impalpables, que pueden verse únicamente en pantalla o trasladarse a medios que interpretarán este lenguaje, haciéndolas palpables, pero que ya traducidas a imagen pigmento, se modifican. Éstas generan a su vez una visualidad cultural propia. (Fajardo, Carlos, 1999)

Los significados que emerjan serán renovados. Como individuos asistimos a la presencia de nuevos imaginarios en pantalla, creadas con píxeles, que generarán una visualidad distinta a la tradicional, estableciendo una cultura visual no conocida la que a su vez cambiará las estructuras axiológicas, epistemológicas y estéticas. (Lodoño, 2004) El tiempo extensivo, el de antes, el tiempo histórico, con el margen que cada individuo posee para inventar sus relaciones con el tiempo, se transformó en un tiempo intensivo, el actual. La velocidad triunfó sobre el tiempo. (Virilio, Paul, 1997)

El tiempo extensivo, el de nuestros abuelos, se ha ido transformando en un tiempo intensivo gracias al nuevo vehículo ciber audiovisual. Triunfo de la velocidad sobre el tiempo. Se impone de esta manera, la distancia- velocidad sobre la tradicional distancia- tiempo captada en el escaparate catódico, motor cinemático, desde una silla, una cama o un sofá donde somos soñados sin soñar y circulamos sin circular. (Virilio, Paul 1996: 45-46)

La síntesis de lo humano con lo tecnológico o la tecnología de la nueva era post posmodernidad, las revoluciones, los cambios científicos y técnicos se han involucrado con la ciencia-ficción y están produciendo cambios y mutaciones en el mundo objetivo y en el mundo subjetivo.

Dice el filósofo Tomas Heine: *La próxima evolución de la humanidad es uno de los problemas más profundos en el futuro.* Otros filósofos, Moravec, Gershenfeld,

Hayles y Kurzweil, entre muchos más, tratan sobre la implosión de los humanos en la tecnología, preguntándose si los humanos podrán sobrevivir a la fusión hombre-máquina, hombre-tecnología. ¿Quién es superior a quien, el hombre sobre la máquina o la máquina sobre el hombre? ¿Serán estos cambios un horror? ¿Serán las máquinas superiores a los humanos? ¿Será esto algo positivo y habrá ventajas en la suplantación del hombre por las máquinas? ¿Será esta circunstancia para bien? (Fajardo, Carlos, 1999)

Hay teorías bien sustentadas filosóficamente, que sostienen que definitivamente las máquinas son superiores al ser humano y ven con buenos ojos que la tecnología encabezaré el mando, por encima de los hombres. Para ellos es un hecho indiscutible, que la tecnología se desarrolla más rápidamente que lo que un ser humano consigue hacerlo con su proceso biológico. Consideran que son otros los factores que inciden, esto es, con mucha más velocidad que lo que humanamente se entiende se controla y se registra. (Grot, B., 1970)

¿Serán grandes las ventajas de la inteligencia artificial, en cuanto a velocidad, precisión y capacidad? ¿Dónde quedará la inteligencia humana? ¿Qué ventajas tendrá? El ser humano evoluciona a través de un complejo mundo de objetos, normas, instituciones y tecnologías que él mismo crea. (Grot, B., 1970)

Hay un concepto marxista que afirma que el hombre construye y reconstruye su mundo y su propia naturaleza a través de las invenciones, tecnologías, leyes, normas y herramientas que genera a través del proceso de producción y que el mismo ser humano crea. Los seres humanos no evolucionan naturalmente de una forma innata ni a través de un proceso evolutivo, sino que la evolución y el cambio aparece al mismo tiempo que el hombre cambia y configura su mundo.

El hombre cambia y reconfigura su mundo junto a su propia transformación, la que a su vez está determinada por los cambios que la tecnología ejerce en su forma de pensar. Esto trae como consecuencia los cambios en la manera de comportarse de los seres humanos.

En el texto, *Camino hacia el posthumanismo*, se destaca el pensamiento de Marshall McLuhan: Las tecnologías humanas modifican la forma de pensar y el comportamiento de los seres humanos. Este filósofo, concibe cada tecnología como extensión de las diferentes partes del cuerpo humano y sus sentidos. La lanza, instrumento – herramienta – arma, es una extensión del brazo y la rueda, mecanismo, es una extensión del pie. La computadora, entonces, será una extensión del cerebro y del sistema nervioso.

Fisiológicamente, el humano, cuando usa normalmente la tecnología, junto a sus varias extensiones del cuerpo, está perpetuamente modificándose por ella y a su vez, encuentra nuevas vías para modificar su tecnología. (McLuhan, Marshall, 1964: 55-56)

Al respecto, Marshall McLuhan acuña el concepto “La aldea global”, donde se sugiere que este proceso de transformación física y psicológica culminaría con la creación de una aldea global electrónica. Este concepto se traduciría en “un cerebro mundial gigante”, en donde los efectos de la transformación, los que cambian la cosmovisión, los pensamientos, los valores y el comportamiento físico del cuerpo humano, se presentarían como efectos fragmentarios de las tecnologías. Se sustituirían por una gran red de comunicaciones que este nuevo humano pudiera crear.

Los veloces cambios tecnológicos, transforman rápidamente la cotidianeidad del hombre. Los cambios son tan veloces que son catalogados como cambios exponenciales. Vamos de un tiempo biológico lento, a un cambio tecnológico exponencial. Las tecnologías y los objetos están imbricados, en su condición posthumana con la relación dialéctica humano-tecnología. Esta relación está configurada justamente por que la creatividad tecnológica incide en el comportamiento del ser humano, y este a su vez crea estas tecnologías para apoyar y facilitar sus procesos de producción.

Así, los desarrollos en ingeniería genética, en ingeniería de sistemas, en clonación, telecomunicaciones y/o ingeniería espacial, sólo por mencionar algunos campos de conocimiento, y otros muchos, son más veloces aún. Las promesas de esta veloz tecnología y sus cambios, generan otro prototipo humano, y a su vez podrían propiciar un período de reflexión sobre estas promesas y cambios.

La humanidad está ante un nuevo salto evolutivo. La simbiosis hombre-máquina, y la manipulación genética crean una terrible hipótesis para algunos, dando origen a diversos escenarios. Para algunos, son escenarios apocalípticos, y para otros este panorama es motivo de esperanza y fe para mejorar la humanidad. Todo habrá de depender del uso que habremos de dar a la tecnología.

Algunos autores, no se asustan de lo que infieren, de lo que está por venir. Contrariamente, redoblan esfuerzos para explicar las bondades de estas transformaciones y se encantan con la simbiosis hombre-máquina. Los filósofos y científicos del Massachusetts Institute of Technology, entre otros, han analizado desde finales del siglo XX esta implacable evolución. (Grot, B. 1970)

Estipulan en sus hipótesis, que las máquinas son superiores a los hombres y que en la segunda década del siglo XXI será difícil distinguir entre la inteligencia humana y la artificial. Lo que llama la atención, es que no se asustan de sus postulados, sino que por lo contrario, argumentan a favor de sus tesis las ventajas de la inteligencia artificial, a la cual le reconocen cualidades como la velocidad, la precisión y las capacidades efectivas.

La lucha por la supervivencia, la aplicación y demostración de la fuerza del más apto, son también estudiadas. Éstos defienden el gran salto de la especie humana en la búsqueda de la mejoría de la humanidad. Por esa causa nos atrevemos a considerar que la humanidad se encuentra en la puerta “de un nuevo salto evolutivo”, (Castilla, Adolfo, 2003) cuando consideramos la simbiosis hombre-máquina y sus consecuencias, así como cuando hablamos de manipulación genética.

Es de considerar las diferentes y críticas posturas que presentan autores como Fukuyama, Stock, Silver, Comings y Dyaz, en cuanto a la propuesta de que el hombre debe apropiarse de la tecnología de punta y favorecerse de la misma, en lugar de rodearse de prejuicios y miedos que le impidan ver las bonanzas de la tecnología aplicada a la humanidad. (Fukuyama, 2003)

Al respecto, Antonio Dyaz, señala:

Lo que preocupa a los puristas es que si comenzamos a hacer manipulaciones genéticas en las células germinales, durante una serie de generaciones, al final, el ser

humano ya no será como lo es hoy: Habrá perdido la esencia del homo sapiens. A mí me parece fantástico. Librarse de todas las fastidiosas enfermedades hereditarias, ampliar mi capacidad muscular, mejorar mis aptitudes intelectuales.....!Demonios!, claro que cambiaremos, pero para mejor..... Y si el problema es que ya no seguiré siendo un hombre, en ese caso, que los lingüistas y los filósofos busquen nuevos términos. (Dyaz, Antonio, 1998: 131-132)

La preocupación es entonces: ¿Cómo controlar socialmente la tecnología y su desarrollo? ¿En su forma tradicional, enseñándole al hombre cómo enfrentar el mundo que se avecina? ¿Cómo hacerlo? ¿Cómo orientar la educación para obtener los beneficios a que conlleva esta transformación? ¿Habrà que prepararse para el inevitable mundo que se aproxima?

Los conocimientos actuales conducen a revolucionar los conceptos, y no debe asustar lo que conlleva. Contrariamente a esto, habrá que atenderlos con una visión clara a los acontecimientos que se avecinan. Nada ni nadie puede detener esta andanada de transformaciones y esta gran revolución. Otro autor que se refiere a estas transformaciones es Gregory Stock, escritor y científico, catedrático de la Universidad de Los Ángeles, California. No se asusta de los cambios y lo que estos puedan traer consigo y propone enfrentar sin traumas a lo nuevo por venir. (Castilla, Adolfo, 2003)

Lo que se avecina, aun pudiendo ser benigno o peligroso, no deben dejar conmocionados al individuo ni dar lugar a la indiferencia, se sugiere conocerlos, adentrarse en los conocimientos y avanzar junto a lo nuevo. Francis Fukuyama, en su libro, *Redesigning human, our inevitable genetic future*, se enfrenta sin temores y sin prejuicios, a la revolución genética en marcha. (Castilla, Adolfo, 2003)

Este autor alude a un mensaje conservador y a favor del control social de la tecnología. Considera que las tecnologías de la información de la actualidad se han desarrollado sin ningún control social, porque nunca demostraron ser nocivas para la sociedad. Sin embargo, recomienda el control de este fenómeno, ya que sugiere que se trata de una tecnología potencialmente peligrosa. Además, analiza las ventajas que las NT representan para la humanidad y pregunta ¿Hay futuro posthumano? Si lo hay, y es necesario encontrar una forma de controlar ese futuro y esa posthumanidad. George Orwell, ya mencionado como autor profético y visionario ha sido cuerdo al describir, desde entonces, (años cuarenta, siglo XX), una sociedad de la información y

sus supuestos, donde acierta al describir a la sociedad, tal como lo es actualmente, hombres interconectados (Internet), pero yerra al asignar a un patrón o jefe el control de todo el mecanismo de interconexión.

Por su parte, Aldous Huxley enfrenta predicciones relacionadas con la manipulación potencial que tiene el hombre de ejercer sobre sí mismo un control o descontrol, produciendo seres humanos o criaturas con características programadas de antemano. (Castilla, Adolfo, 2003)

Confía en el hombre y en sus capacidades para encontrar un camino correcto en la incursión en el mundo de las tecnologías y para evolucionar junto a ellas. ¿Podría seguir confiando, aún hoy, en el no control que la sociedad ha ejercido, en el desarrollo, control y uso de la energía nuclear? Para Fukuyama, es muy importante implementar una legislación que pueda regular el uso y aplicación de las tecnologías. Para algunos teóricos especializados en la cibernética, los cambios más decisivos se darán en el momento en el que se produzca una mayor interacción entre el hombre y la computadora. Se argumenta, y con razón, que se ha alcanzado la etapa de la tecnorevolución. Para mediados del siglo XXI, las computadoras serán más inteligentes que los hombres que las hacen.

La narrativa prehumanista, (Castilla, Adolfo, 2003) subordina a la humanidad a una inteligencia superior, a Dios. La narrativa moderna (humanista), le designa un lugar central al ser humano y a lo humano, y la narrativa que corresponde al posthumanismo, subordina a la humanidad a una inteligencia superior, esta vez no a Dios, ni al humano mismo, sino a una nueva forma de inteligencia creada por el mismo ser humano: las máquinas.

Son numerosos los signos de ansiedad que mostramos los seres humanos ante la inminente superioridad que plantean las máquinas y la inteligencia artificial. Pero parece ser que el crear nuevas formas de vida es parte de la función evolutiva del hombre. El hombre insufla otras vidas y atributos a formas que finalmente pueden resultar superiores a su propia inteligencia, las cuales desarrollarán sus potenciales de manera exponencial.

La evolución de la humanidad ha llevado definitiva e inexorablemente a la mayor creación: la inteligencia humana. Mientras se asegura esto, empieza a emerger una nueva forma de inteligencia, que podría competir con la inteligencia humana, con resultados preocupantes para la humanidad.

Todos estos eventos tendrán profundas implicaciones en todas las esferas de la vida humana: en las guerras, en el arte, en los gobiernos, en el trabajo mismo y en los desarrollos científicos y tecnológicos que conforman nuestra existencia.

Mientras se desarrolla el tercer milenio, el “posthumanismo”, ya sea como término aleatorio o como concepto definido, pretende señalar los cambios que se están gestando en la humanidad. La historia “prehumanista” se sitúa antes del siglo XVI. En el Renacimiento se establecen los valores humanistas. El movimiento humanista se instala en Europa para renovar el estudio de la lengua, literatura y civilización clásicas. El período de transición entre el pensamiento humanista y el “posthumanista” podría determinarse a partir del momento en el cual la humanidad está obligada a confrontar lo que las nuevas experiencias tecnológicas conllevan. Se hace necesario comprender y analizar los cambios filosóficos, tecnológicos y socio-históricos.

Las NT de la información, de las telecomunicaciones, de las tecnologías de sistemas de computación, de la biotecnología, y de la sociedad interconectada, podrían generar formas de cultura complejas y muy probablemente, a partir de los avances de la inteligencia artificial, mutaciones en los seres humanos, lo que induce a llamarla “la era posthumana”.

Este proceso de gran revolución en lo científico, lo tecnológico y lo posthumano, tiene consecuencias muy serias. Estos cambios son ambivalentes y temibles. Son positivos y son negativos. Han revolucionado los paradigmas científicos. Han transformado la cultura, están generando nuevos modelos de vida y habrán de transformar a la humanidad.

Como paradigma de la reflexión, cabe señalar un párrafo de un texto de Paul Virilio, quien en el relato de su biografía imprime una narración en la que considera

una secuencia de acontecimientos y una crónica en la que enfatiza hasta que punto la Segunda Guerra Mundial marcó un nuevo orden mundial, caracterizándolo con el signo de la violencia, construyendo una nueva hegemonía y detonando una nueva sensibilidad.

Cabe señalar que este pensador, hace de la guerra, un detonante inicial de su pensamiento y permite que ésta, la guerra, ocupe un espacio central en sus reflexiones:

La aceleración del tiempo de la comunicación tiene efectos políticos y sociales.Una nueva lógica de producción, basada en la deslocalización global y en una actividad fundada en la precariedad, quebrará la lógica de producción y de distribución tradicionales, cada empleado será una partícula virtual de una empresa esencialmente inexistente, cada ciudadano no será más que una lejana periferia; un inmenso suburbio circundará a la ciudad virtual que lo dominará por completo. Los efectos de las nuevas tecnologías son múltiples, hasta cierto punto impredecibles. Las nuevas técnicas de información mezclan todo, eliminan la distancia y alteran el orden del tiempo. El accidente de los accidentes, es el accidente del tiempo... El desarrollo científico se asocia al crimen. Después de la primera bomba, la bomba atómica, capaz de desintegrar la materia por la energía de la radioactividad, surge la segunda bomba, la bomba informática, capaz de desintegrar las naciones por la interactividad de la información. La tercera bomba, la bomba demográfica o la bomba genética, estallará en laboratorios en los que se generarán las especies transgénicas, mejor adaptadas a las condiciones de contaminación del tiempo y la distancia. (Virilio, Paul, 1996)

Deben articularse las complejas vinculaciones que se presentan entre los avances tecnológicos y la transformación de la sociedad, sin endiosar a la tecnología como si fuera una dinámica independiente, sino considerar con absoluta responsabilidad la presencia de estos fenómenos y su incidencia en las relaciones sociales.

La historia del Holocausto demuestra la manera en que una nación moderna puede utilizar su experiencia tecnológica y su infraestructura burocrática para ejecutar prácticas destructivas que abarcan desde la ingeniería social hasta el genocidio.

3.7 Las nuevas tendencias

No sería conveniente hacer un análisis futuroológico acerca del devenir del arte. Lo mismo resultaría intentar hacer una reflexión a futuro del devenir científico. Ambos serían pretenciosos. En este orden de ideas, resulta pertinente interrogar acerca de la habilidad de las NT para provocar un vuelco radical en la estética de los últimos tiempos. Las herramientas del arte tecnológico, los lápices gráficos, los sintetizadores de sonido, los libros electrónicos, los hipertextos, la programación de paquetes computacionales, entre otros instrumentos, resultan en herramientas que se inventan, modifican el ámbito del pensamiento artístico tradicional y nos confrontan con la aparición de nuevos paradigmas de juicio estético. De ser así estaríamos terminando con la época del creador individual y de la subjetividad. Se transformaría de este modo la relación del creador con el observador, creando una mayor interacción entre ambos participantes.

Esta circunstancia podría conducir a pensar que el hombre se encuentra en presencia de una hibridación interesante entre disciplinas artísticas que se imaginaban imposibles de conciliar. Donde se trata de definir medios tan dispares como el grabado tradicional, la fotografía, la fotografía -simulación-, la fotografía grabado o fotograbado, los digitogramas y los fotomontajes, entre otros.

Baudelaire no admitía la fotografía como viable dentro de las posibilidades de manifestación artística, aunque Degas y los impresionistas si la usaron para la construcción de sus creaciones. No será necesario ajustarse tanto a cuestiones técnicas y formales, sino será más importante entender o por lo menos estudiar de que forma las NT pueden transformar conceptualmente los modelos de creación.

Las nuevas imágenes sintéticas/imágenes virtuales, parecen haberse centrado especialmente en la idea de la pérdida de la realidad. La realidad ha empezado a verse desplazada por el mundo de la simulación digital. Al desplazar una imagen analógica a lenguaje-máquina, se posibilita manipular a la misma de acuerdo a nuestra voluntad. Nada lo impediría. Lo que se generaría sería transformar la información analógica a digital y elaborar una nueva propuesta, reconvirtiendo a la misma, a través de los

pixeles. Es así como se puede simular otra realidad distinta a la de la imagen inicial (realidad “virtual” que sustituiría a la realidad convencional). Con los nuevos programas de retoque digital, las imágenes dejan de pertenecer a las anteriores disciplinas y empiezan a regirse por nuevas leyes, las cuales a veces combinan lo ya existente en la imagen tradicional con la presencia de un nuevo lenguaje.

La tecnología digital aporta una serie de características comunes a todos los medios tradicionales de producción de imágenes. Para el caso de la fotografía, ya no es posible referirse a la misma como una disciplina con la tradicional pureza fotográfica. La fotografía dejará de considerarse la técnica que reproducirá la realidad por excelencia. Ya no hay tal fidelidad con la realidad.

El tema de la fotografía y el retoque digital puede ser considerado el antecedente inmediato de los retoques digitales en las imágenes, no fotográficas. Las manipulaciones a que son sometidas las imágenes digitales, y todas las transformaciones que se generan, pueden estudiarse con la misma lupa que nos ayuda a identificar los argumentos para hacer una lectura crítica cuando examinamos y teorizamos sobre los problemas de la fotografía. El retoque fotográfico destruye la teoría de la fotografía pura. Ya no hay esa característica innata de la fotografía tradicional acerca de la realidad que registra. Ya no es diáfana, limpia, auténtica. *Toda imagen fotográfica puede ser puesta bajo sospecha.* (Zappet, 1998)

De este modo, ya no será posible referirse a los procesos como “puros”. Las definiciones tendrán que llegar una vez que se consideren la asimilación de características de otros medios. Lo que supone que habrá una “pérdida de identidad”. Habrá una incorporación de nuevos procesos de producción o tal vez se deberá compartir con otros estos procedimientos usados para la producción visual. Es así como, los límites entre grabado y fotografía digital comienzan a diluirse, como disciplinas autónomas, y empiezan a compartir procedimientos comunes de manipulación y tratamiento de imágenes.

Es decir, ya no hay esa característica innata de la fotografía tradicional acerca de la realidad que registra. Ya no es diáfana, limpia, auténtica. Se asiste en definitiva al nacimiento de un arte de la simulación, de la invención, de la transformación de la

verdad, en muchos casos y de la realidad simple, en otros. A través de maniobras diversas, desde el mismo momento del nacimiento de la fotografía, la imagen ha sido sometida a todo tipo de manipulaciones.

La tecnología digital aporta una serie de características comunes a todos los medios tradicionales de producción de imágenes, se trata en este caso de una disciplina híbrida. El fotomontaje ha acompañado desde sus inicios a la fotografía, trabajado para inventar una nueva realidad, ya sea inventada por el artista o por el fotógrafo de entonces, quien extraía o agregaba fragmentos diversos de la realidad.

Si la realidad fotográfica es modificada o falsificada a través del fotomontaje con la finalidad de transmitir otro mensaje visual, no debe resultar extraño que esto mismo se practique con los nuevos procedimientos digitales. En la actualidad uno, como espectador o creador, estaría en presencia de una zona minada, si se trata de fotografía documental o periodística. ¿Dónde estaría la verdad?

Ródchenko¹³ y El Lissitzky,¹⁴ hablaban ya de un término híbrido para definir sus creaciones –fotográficas- manipuladas. Muchas de sus obras fueron destinadas a transmitir mensajes ideológicos. Fue la llamada "poligrafía". Lo que ellos llamaban poligrafía en el fondo no era más que la fusión entre fotografía, collage, diseño y tipografía, pasado todo ello por el tamiz de la fotomecánica.

El fotomontaje, al igual que cualquier manipulación ya sea digital o de otra índole, descontextualiza de su entorno los fragmentos de la realidad e inventa una nueva realidad. La diferencia entre la fotografía tradicional y el nuevo fotomontaje o fotografía virtual, es que la fotografía, si es documental no debe admitir éticamente la manipulación.

¹³ Aleksandr Mijáilovich Ródchenko; (San Petersburgo, 1891-Moscú; 1956), escultor, pintor, diseñador gráfico y fotógrafo ruso, fue uno de los artistas más polifacéticos de la Rusia de los años veinte y treinta. Fue uno de los fundadores del constructivismo ruso.

¹⁴ El Lissitzki, pseudónimo de Lazar Márkovich Lisitski (23 de noviembre de 1890 - 30 de diciembre de 1941) fue un artista ruso, diseñador, fotógrafo, maestro, tipógrafo, y arquitecto. Fue una de las figuras más importantes de la vanguardia rusa, contribuyendo al desarrollo del suprematismo junto a su amigo y mentor, Kazimir Malévich, y diseñó numerosas exposiciones y obras de propaganda para la

Por consiguiente, cabe preguntar si no se está en presencia de una hibridación, la que presupone un acceso a combinar disciplinas tradicionales y a difuminar los límites que existen entre ellas.

Muchas son las hipótesis de estudio que se pueden generar como conclusión a este escrito.

- El vaticinio de la muerte de la gráfica tradicional, como hoy se conoce, para dar paso a una era post-gráfica. Considerando que la imagen gráfica se puede producir también a partir de las herramientas digitales, situación que presenta virtudes y deficiencias, lo anterior, ya que se supone que la incorporación de aplicaciones tecnológicas informáticas y digitales a la práctica artística propiciará un mestizaje singular entre disciplinas hasta entonces irreconciliables: la gráfica tradicional y la imagen generada y/o tratada por medios digitales y las técnicas de impresión derivadas de las mismas tecnologías, las cuales tienen como origen la interactividad de la computadora.
- Las NT transforman conceptualmente los modelos de creación y la percepción tradicional, facilitando así el reemplazo de la realidad por el mundo de la simulación digital, modificando la percepción hacia el infinito e impactando en los paradigmas estéticos. Se ingresa a una era donde lo real e irreal, lo virtual y lo tangible, comienzan a mezclarse de manera indisoluble y donde la imagen se torna cada vez más maleable y manipulable. Surgen entonces preguntas como: Simulación: ¿riesgo o fin en sí misma?, ¿muerte o desplazamiento del artista humanista?, ¿mestizaje singular?, ¿fin de las narrativas?, (Danto, 1999) ¿fin de las ideologías? ¿Qué respuesta se daría al mercado artístico en su reclamo de la reproducción de múltiples sin control?, ¿cuál será la influencia que se ejercerá sobre los conceptos iconográficos, estéticos, artísticos y los procesos creativos?

Como puede observarse los vínculos tecnología, técnica y arte hoy día aún se encuentran inconclusos, lo anterior debido a que las posibilidades de afectación entre una y otras además de encontrarse en un periodo de transición continuo, acaso

Unión Soviética. Se le considera uno de los principales representantes del arte abstracto y pionero en su país del constructivismo.

permanente, por los múltiples avances en las NT impiden ser determinantes al respecto, pero lo cierto es que las transformaciones han comenzado, las dinámicas de creación están mutando, los creadores requieren conocer y acercarse a estas transformaciones, explorar sus posibilidades, cuestionar su validez, pero de ninguna forma guardar indiferencia, se ha visto y comprobado históricamente, como lo fue el Holocausto, que la indiferencia es la mejor de las armas para despersonalizar y acaso deshumanizar, lo cual permite que se consuman los más grandes crímenes. Recuperando a Freud, somos dioses imperfectos, seres arrogantes que gracias a la inteligencia, la tecnología y la técnica consideramos la posibilidad de someter ya sea a la naturaleza y más aún a nuestros semejantes.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Conclusiones

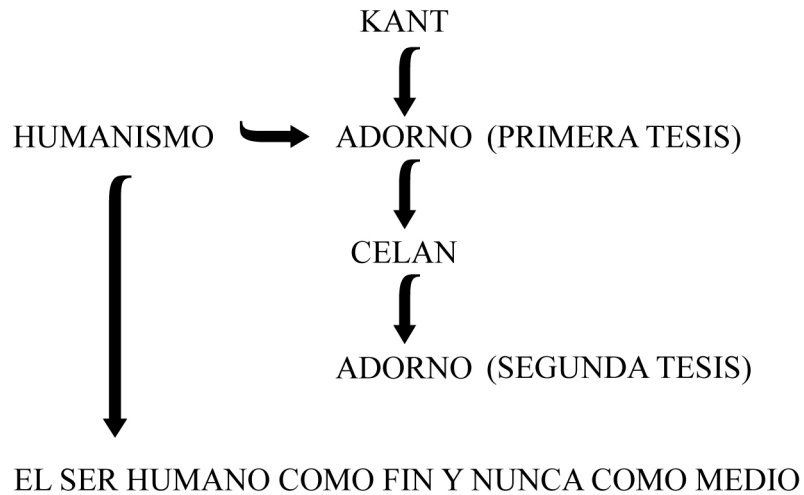
A lo largo de esta investigación se presentan las pistas básicas para conformar una plataforma analítica desde la cual se pueda criticar la creación artística que tiene que ver con el Holocausto, ello necesariamente atravesó por no concebir dicho arte desde un mirador del consuelo o la explotación del dolor, es más ni siquiera de una denuncia flamígera que singulariza la culpa de tal evento, por el contrario lo que se pretende es rendir testimonio de la atrocidad e impedir que las dinámicas sociales de la actualidad archiven los sucesos y se condene a la humanidad a repetir con mayor eficiencia atrocidades como los ocurridos durante la Segunda Guerra Mundial.

Esta tarea demandaba esfuerzos transversales de distintas disciplinas de la construcción del conocimiento, implicó referirse a la filosofía, a la estética y a explorar las posibilidades y capacidades técnicas de la creación artística y de las NT.

El objetivo era presentar el impacto que causó en el arte y en las discusiones intelectuales el Holocausto y la relación conflictiva y/ o crítica que se guardaba con las nuevas tecnologías. Del mismo modo, esto se ceñía no a ver la creación artística que fue motivada –no inspirada, un acto de tal barbarie no puede inspirar al arte-, por tal evento, sino la apropiación del creador de las evidencias documentales del genocidio y su resignificación y la construcción de un discurso estético pesar de la tragedia y después de la aniquilación.

Esta tarea aludió al humanismo y se cobijó bajo uno de los conceptos que otorgan responsabilidad al hombre de sus propios actos, decisiones y omisiones el “imperativo categórico”. ¿Con qué propósito y qué necesidad?, con la de reorientar el pensamiento y la acción de tal manera que la historia no se repita. Auschwitz, el Holocausto o Shoá es sin lugar a dudas la mayor tragedia humana de que se tiene conocimiento, fue la negación del otro, con la deliberada intención de la aniquilación de todo un pueblo.

A. Perspectivas de análisis:



B. Líneas básicas de la construcción de un discurso artístico

- DESDE LA CONVICCIÓN ÉTICA QUE NOS OTORGA LA PERSPECTIVA ANALÍTICA.
- DESDE EL CONCEPTO, DESDE LAS IDEAS Y DESDE LA SUSTANCIA. LO QUE REQUIERE SER GRITADO O SUSURRADO.
- DESDE LO INEFABLE: LA EVOCACIÓN DE LAS IDEAS QUE NO SE PUEDEN EXPRESAR CON EL CONTENIDO CONCEPTUAL DE LAS PALABRAS.
- DESDE EL LENGUAJE Y LAS FORMAS DE LA EXPRESIÓN.
- ES NECESARIO TRASLADARSE MÁS ALLÁ DE LA RETÓRICA PARA EVOCAR EL DUELO, EL SILENCIO, LA MEMORIA Y EL LUTO.

C. ¿Humanismo, arte, tecnología y Posthumanismo?

¿ SE PUEDEN HACER MANIFESTACIONES ESTÉTICAS
SI SE NIEGA LA CONDICIÓN HUMANA ?



EL ARTE ES UNA MANIFESTACIÓN DEL HOMBRE, DE LO HUMANO,
DE LA HUMANIDAD PARA LA HUMANIDAD.



ADORNO SE MANIFIESTA POR EL NO EN SU PRIMER IMPERATIVO.



ADORNO SE RETRACTA A PARTIR DE LA RELEVANCIA DE LA OBRA DE CELAN
Y DICE SI EN SU SEGUNDO IMPERATIVO CATEGÓRICO, PERO ¿ CÓMO ?

¿ CÓMO ABORDAR EL SILENCIO ?
¿ CÓMO MANIFESTAR LO INEFABLE ?

D. Vínculos entre el Humanismo, arte, tecnología y Posthumanismo

HUMANISMO: EL HOMBRE Y SU MEDIO
EL ARTE COMO MANIFESTACIÓN DEL HOMBRE



EL HUMANISMO Y LAS CONSIDERACIONES SOBRE EL ARTE



LA TECNOLOGÍA AMENAZA AL ARTE PORQUE
USA AL HOMBRE COMO MEDIO Y NO COMO FIN. (W. BENJAMIN, P. VIRILIO)



LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS TIENEN SU SITIO SIEMPRE QUE
PROPONGAN SER UN MEDIO PARA LLEGAR A UN FIN: EL HOMBRE



EL POSTHUMANISMO AMENAZA AL HOMBRE Y A SU ENTORNO

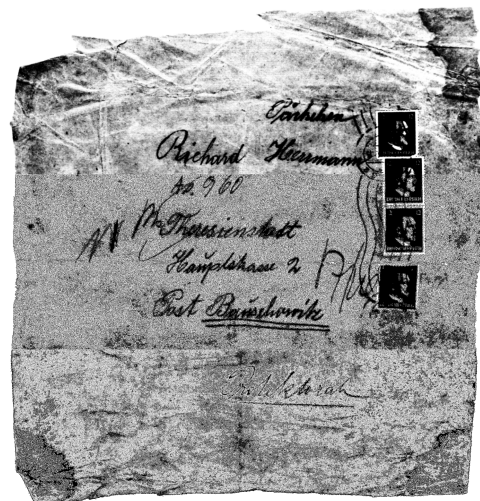
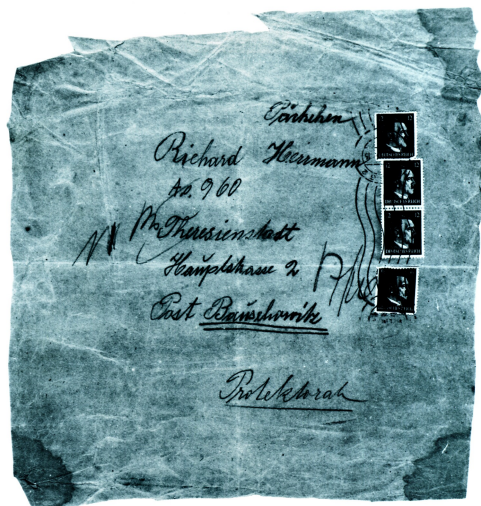
El arte después de Auschwitz: un estudio de caso

Si bien es cierto que a lo largo del texto se abunda en la discusión Adorno-Celan, sobre la imposibilidad de hacer poesía (una de las siete bellas artes) después de lo ocurrido con el genocidio ordenado por los nazis, dado que la cultura había fracasado estruendosamente al poner la tecnología y la técnica al servicio de la aniquilación, lo que se pretendió fue mostrar el otro lado de la moneda, usar la tecnología con el propósito de diversificar la reproductibilidad que en este caso no está propuesto para reproducir en gran escala, gran preocupación entre los críticos e historiadores del arte, quienes como a Benjamin les preocupa que la creación del arte bajo este indiscriminado uso de las tecnologías conduzcan al fin del aura artística, debido a la masificación y la manipulación de estas creaciones a través de la propaganda de la información. No es este el caso, ya que esta tecnología es la que permite, en este trabajo, perforar, dejar una impronta, grabar un relieve sin destruir el aura, al realizarse una “pieza única”.

En los ejemplos presentados a continuación, se puede apreciar el uso de las tecnologías, las que amplían las posibilidades, potenciando la expresión y permitiendo una mayor nitidez, claridad y contundencia.

Pakete auf der von ausländischen Sendungen überfüllten Post. In der nächsten Szene packte der Häftling das angekommene Paket im Kreise seiner Familie aus. Das gleiche Bild wurde wohl auch beiden Vertretern des IKRK Juni 1944 und im April 1945 vorgeführt.

Obal z balíčku zastavil z říšského území do ghett v Terezíně. (Hülle eines aus dem Reichsgebiet ins Ghetto Theresienstadt geschickten Päckchens; Cover of packet sent from the German territory to the Ghetto in Terezín.) (PT)



Imágenes 1 y 2. Original y fotografía. (Tomada del archivo)/Digitalización de la imagen anterior. (primera versión)

Proceso de manipulación del documento original

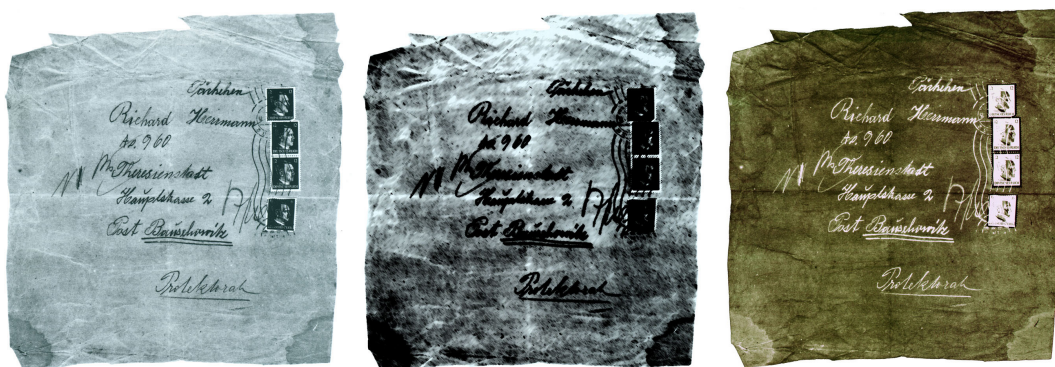


Imagen 3 (serie). Variantes de manipulación digital.

Habrá que entender que las posibilidades digitales de las NT son muchas y que están en constante cambio y que bien pueden conducir a aquello que Benjamin advertía, lo importante es destacar que el uso de las tecnologías digitales impacta el concepto. No lo modifica, es decir no se manipula para alterar, en cualquier sentido, la evidencia documental de la cual uno se está apropiando, lo que se hace es resignificar el objeto, no reproducirlo.

En otras palabras, el uso de las NT permite complementar con un sentido categórico el concepto, sin modificar el discurso en este evento. Las NT son instrumentos y están en la lógica instrumental. Mientras que, el discurso y el concepto están en la lógica comunicativa.

Impacto de las NT:

Las NT permiten el desarrollo de nuevas tendencias, también permiten resolver los problemas específicos de la imagen. Sin embargo, ello no debe implicar que su manipulación altere y vuelva a producir con otro sentido y significado ese mismo producto, por más loable que sea el objetivo de denunciar, de lo que se trata es de testimoniar y perdurar en la memoria colectiva.

La obra y su relación con la técnica

Históricamente el arte se ha visto determinado por los avances técnicos y tecnológicos, la emergencia de las NT no podían ser la excepción, eso permite que hoy día haya diversas posibilidades de creación como la obra realizada sólo con las técnicas tradicionales y apoyos de técnicas manuales mixtas dibujísticas y pictóricas.



Imagen 4. Gráfica intervenida-intaglio con polvos dorados y plateados. (122 X 91 cm.)



Imágenes 5 y 6. Variantes de la obra de la página 127 a partir de la misma matriz, generando posibilidades de diferentes lecturas. Estos grabados proceden de la transferencia directa de un documento original.

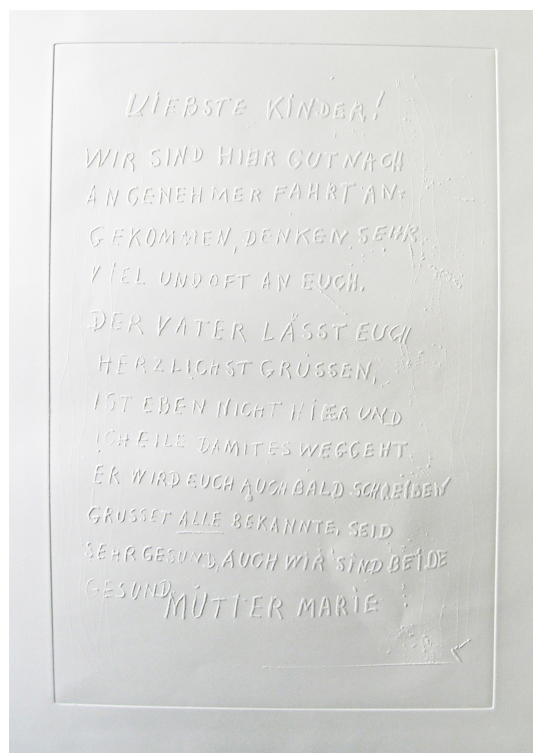
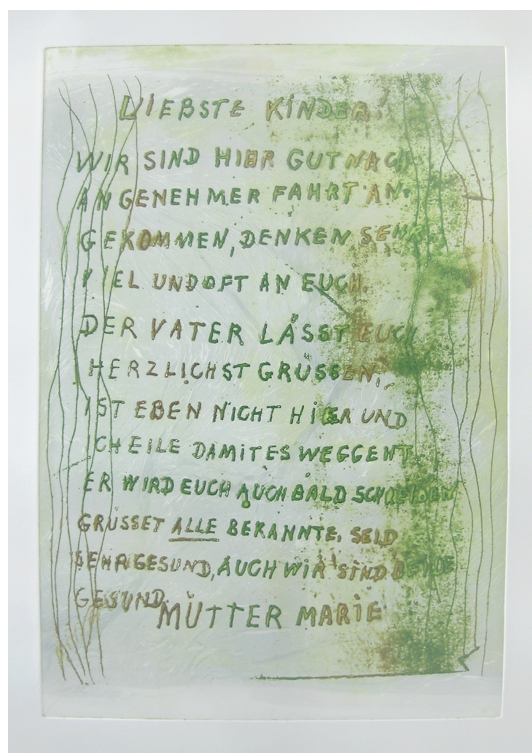
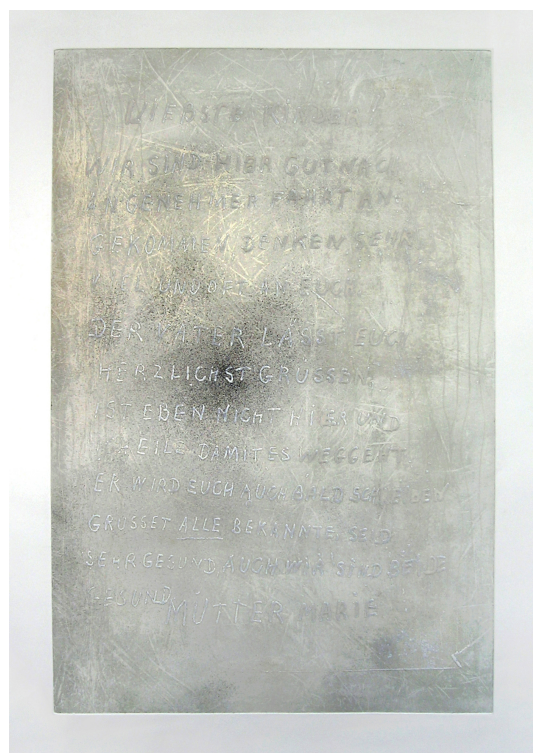
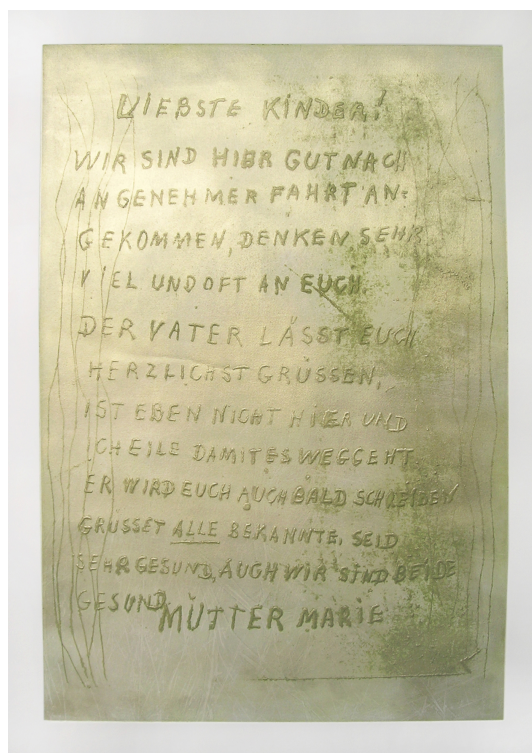


Imagen 7 y 8 (series). Diferentes alternativas de una matriz única. Gráfica intervenida.: Fotohuecogrado sobre papel de mediano formato (91 X 61 cm.)



Imagen 10 y 11. Alternativas de lectura a partir de la misma matriz: polisemia.(122 X 91 cm.)



Imagen 12. Intaglio y chinneé collé. (91 X 61 cm.)



Imagen 13. Intaglio ciego con entintado blanco parcial y polvo de grafito. (122 X 91 cm.)



Imágenes 14 y 15. Detalles de la obra de la página 133

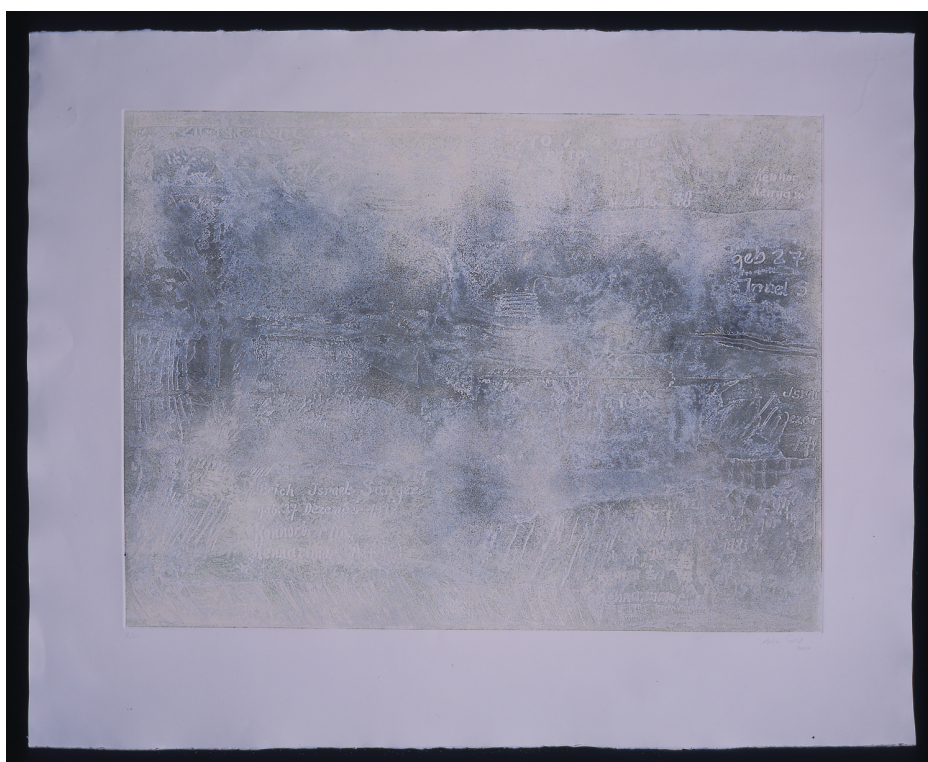


Imagen 16 y 17. Intaglio entintado a la poupée con polvo de grafito. Misma matriz, diferentes soluciones. (122 X 91 cm.)

En contraste, a efectos de verificar las variantes creativas y la armonía que puede generarse se presenta una obra realizada con NT y técnicas mixtas tradicionales: dibujo a partir de grattage, digitalización de la imagen, retoque digital, impresión láser sobre etiqueta autoadherible con intervención de técnicas tradicionales.



Imagen 18. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de dibujo-grattage obtenido de una placa de cobre. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)

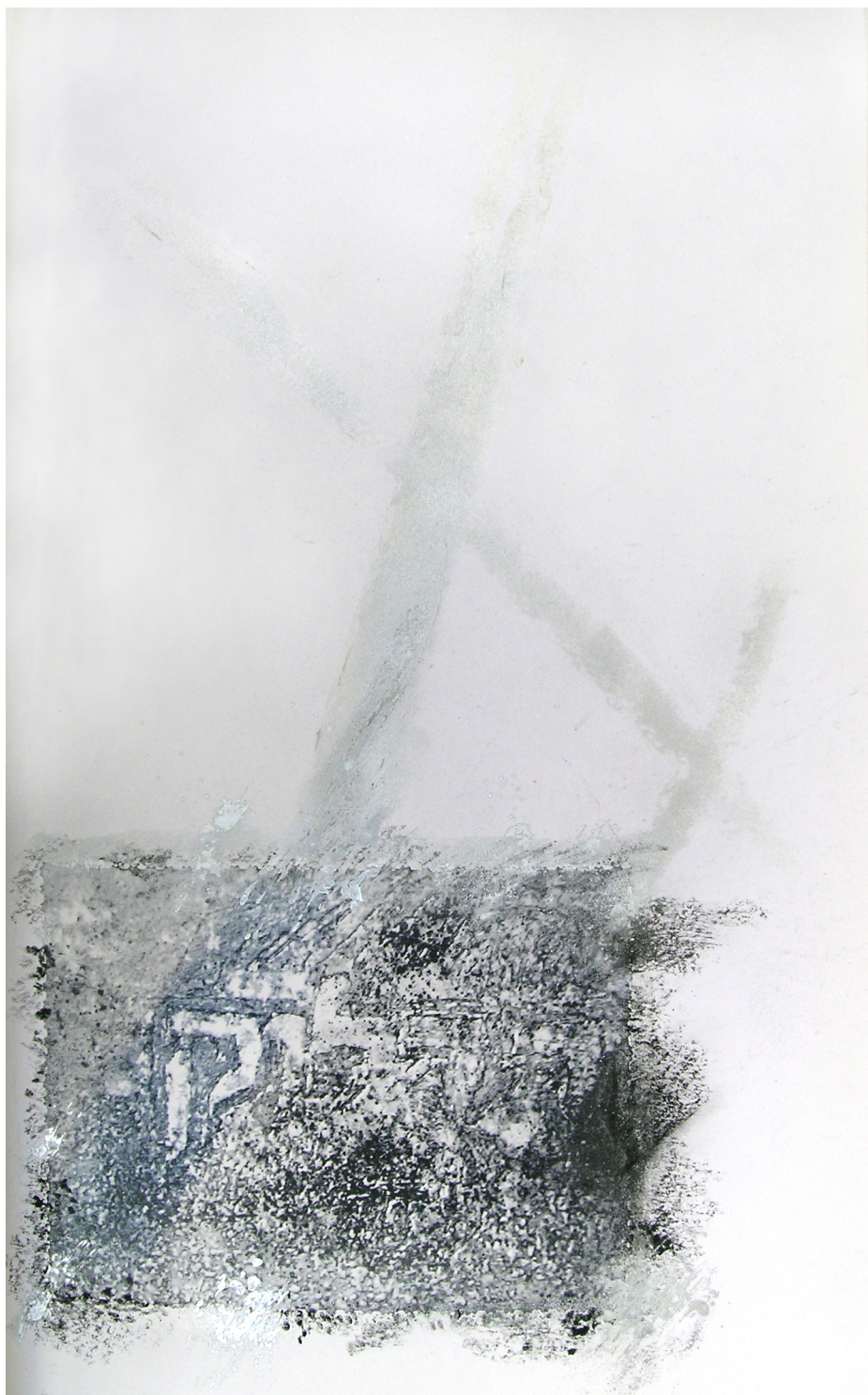


Imagen 19. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de una imagen intervenida procedente de un archivo de Power Point. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)



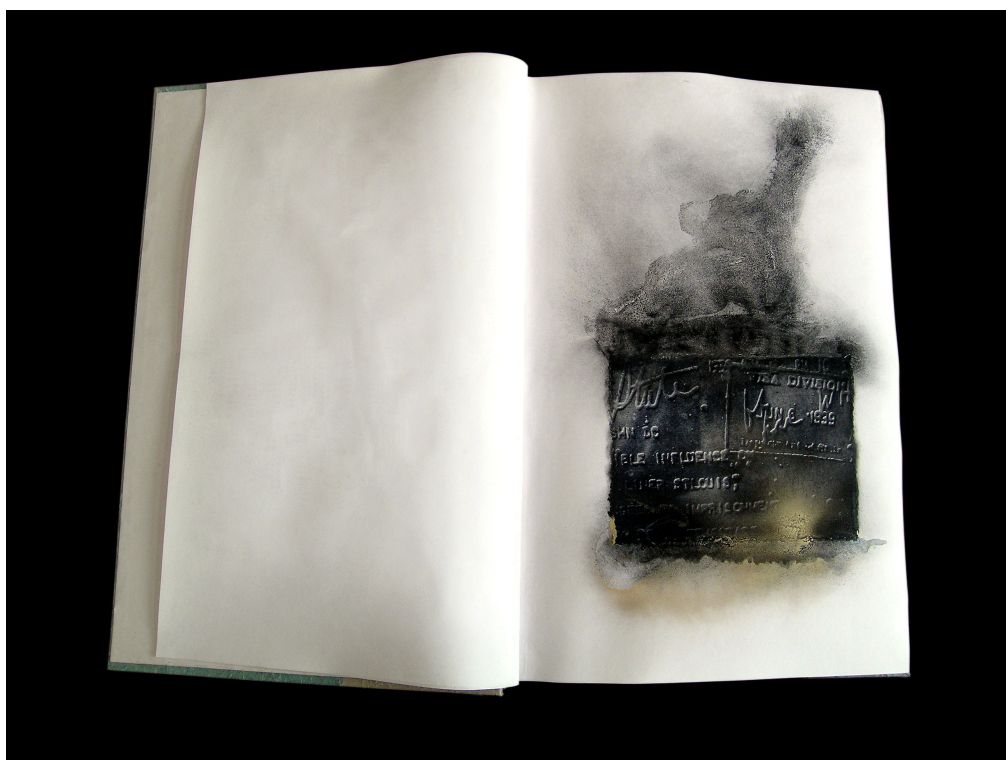
Imagen 20. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de una imagen intervenida procedente de un archivo de Power Point. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)



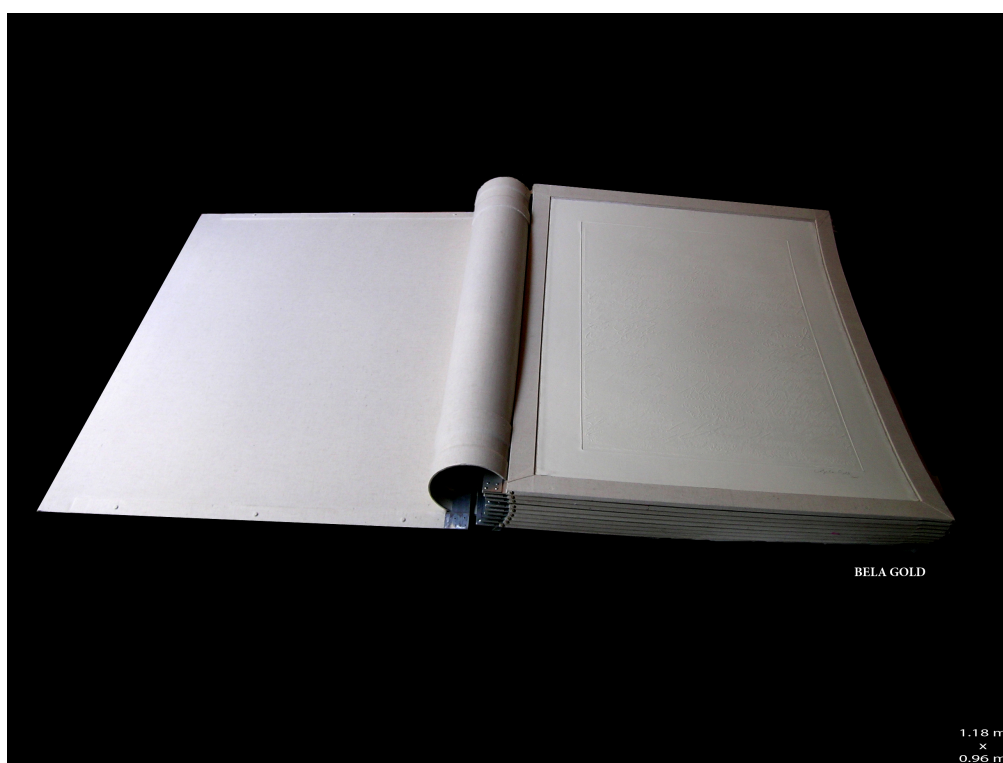
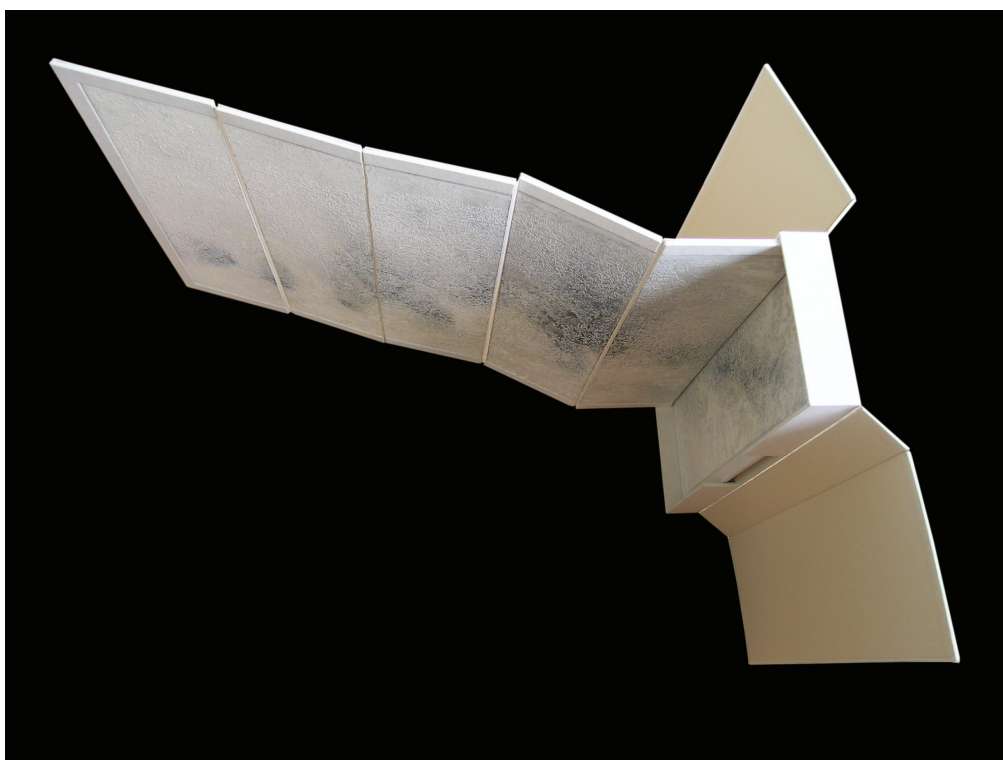
Imagen 21. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de una imagen intervenida procedente de un archivo de Power Point. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)



Imagen 22. Impresión digital sobre etiqueta autoadherible retocada con técnica tradicional a partir de dibujo-grattage obtenido de una placa de cobre. Página de libro de dibujo. (50 X 60 cm.)

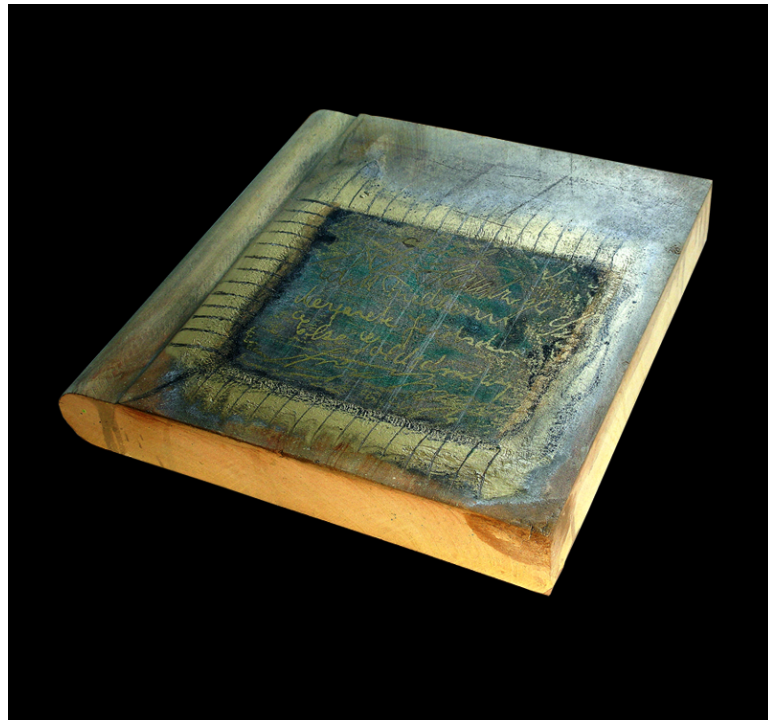


Imágenes 23 y 24. Ejemplo de dos libros de artista, con 100 páginas cada uno. Armados con imágenes digitales impresas sobre etiquetas autoadheribles. (67 X 50 cm.)



Imágenes 25 y 26. Ejemplo de dos libros de artista-objeto; el de arriba con formato de biombo y armado con grabados (0.50 X 1.20 m). El de abajo es un libro compuesto de 10 páginas de grabados-intaglio ciego, encuadernado siendo su eje principal un tubo de PVC (1.18 X 0.96 m).

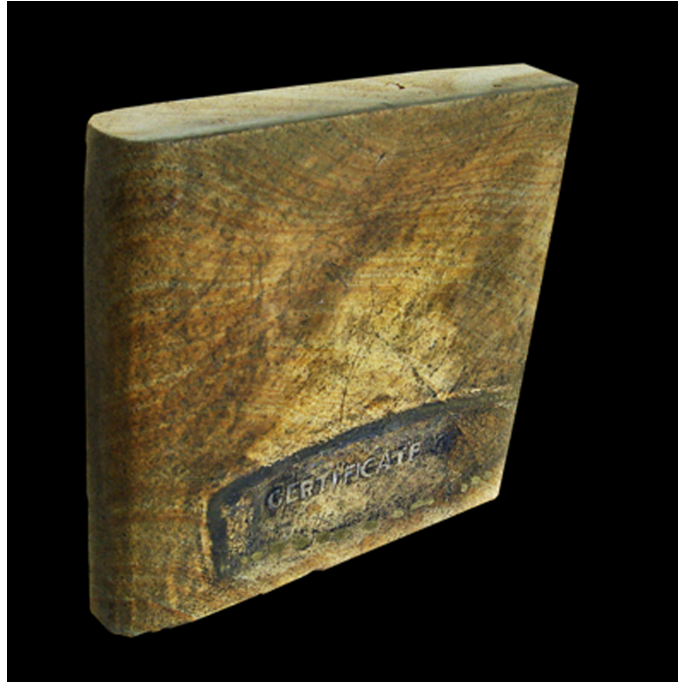
De igual modo, las NT además de abrir nuevas ventanas creativas, también pueden reinventar alternativas, como los siguientes ejemplos:



Imágenes 27 y 28. Libros de piedra: impresión sobre piedra cantera con técnica láser a partir de archivo digital + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color) (40 X 40 X 8 cm.)



Imágenes 29 y 30. Libros de piedra: impresión sobre piedra cantera con técnica láser a partir de archivo digital + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (30 X 30 X 7 cm.)



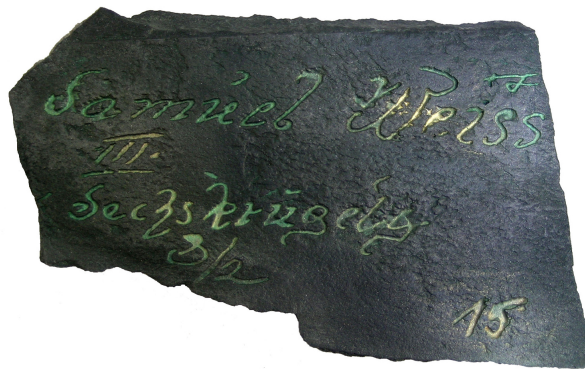
Imágenes 31 y 32. Libros de piedra: impresión sobre piedra cantera con técnica láser a partir de archivo digital + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (30 X 30 X 7 cm.)



Imágenes 33 y 34. Impresión a partir de archivo digital y perforación sobre piedra pizarra con sand blast + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (Pieza superior: 20 X 15 cm/Pieza inferior: 18 X 14 cm.)



Imágenes 35 y 36. Impresión a partir de archivo digital y perforación sobre piedra pizarra con sand blast + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (Pieza superior: 18 x 10 cm./Pieza inferior: 16 X 14 cm.)



Imágenes 37 y 38. Impresión a partir de archivo digital y perforación sobre piedra pizarra con sand blast + retoques con técnicas tradicionales dibujísticas (uso de línea) y pictóricas (uso de color). (Pieza superior: 18 x 13 cm/Pieza inferior: 20 X 10 cm.)

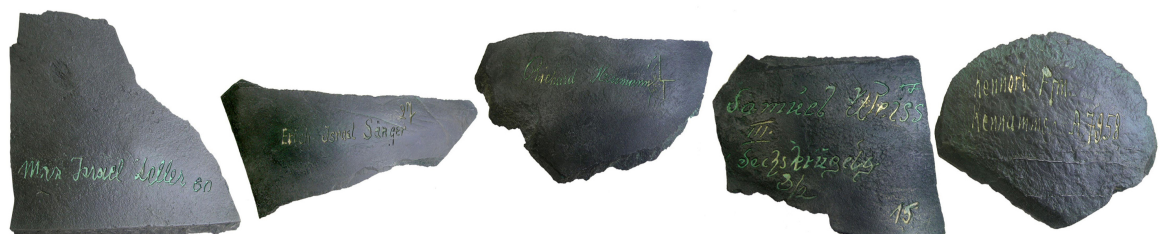


Imagen 39 (serie). Propuesta de instalación sobre muro.

Como puede observarse hay técnicas que prescinden de las NT. Otras se mezclan al apoyarse en ellas, sea para crear o bien para complementar. Finalmente hay técnicas de creación que utilizan únicamente a las NT, como puede apreciarse a continuación:

Wimpel: bordado electrónico.

Captura en illustrator del poema *Fuga sobre la muerte*, del poeta Paul Celan.

Primera fase:



Imagen 40. Impresión en plotter, gran formato (20 X 1.70 m., hojas grandes impresas.)

Segunda fase del Wimpel.



Imagen 41. Dibujo sobre tela a partir de la impresión en plotter. (20 X 1.40 m.)

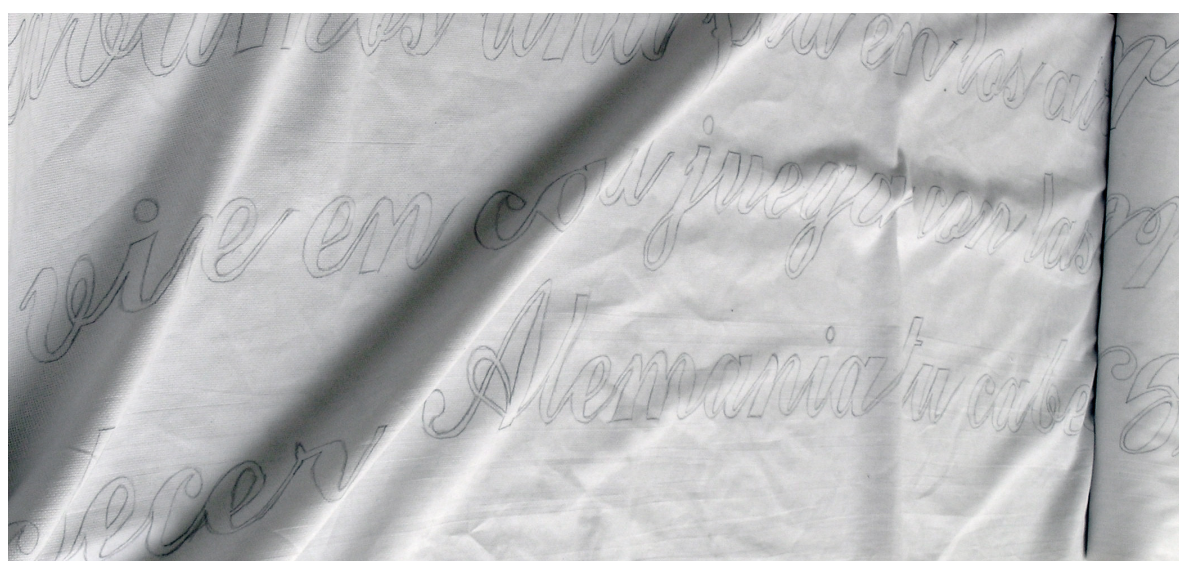


Imagen 42. Detalle.

Negra leche del amanecer
la bebemos de tarde la
bebemos a mediodía y de
mañana la bebemos de noche
bebemos y bebemos caamos
una tasa en las aires allí
no hay estrechez.

Un hombre vive en casa
juega con las serpientes
escribe escribe al anochecer
a Alemania tu cabella
tu cabella dorada Margarita
lo escribe y sale de casa
resplandecen las estrellas
suelta a sus perros
suelta a sus jaidas hace
caer una jaca en la
tierra mas ardiente hacia
para el dolo.

Negra leche del amanecer
la bebemos de noche la
bebemos de mañana y al
mediodía la bebemos de
tarde
bebemos y bebemos.
Un hombre vive en casa
juega con las serpientes
escribe escribe al anochecer
a Alemania tu cabella
tu cabella dorada Margarita
lo escribe y sale de casa
resplandecen las estrellas
suelta a sus perros
suelta a sus jaidas hace
caer una jaca en la
tierra mas ardiente hacia
para el dolo.



Imágenes 44 y 45. Acercamientos de la obra de la página 151

Impresión digital sobre carnaza. Transferencia de imagen



Imágenes 46 y 47 (serie). Impresión digital sobre carnaza. (Aprox. 8 X 12 cm, 10 X 12 cm, 10 X 10 cm.)



Imagen 48 (serie) Impresión digital sobre carnaza. (Aprox. 8 X 10 cm, 12 X 14 cm, 14 X 10 cm, 11 X 12 cm.)

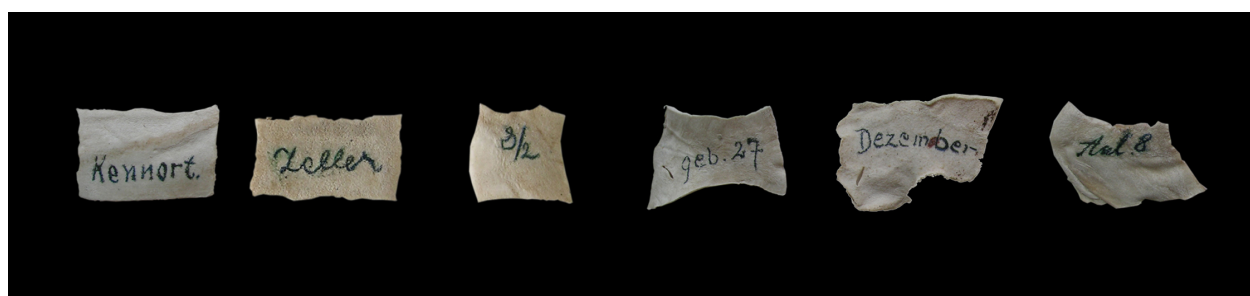


Imagen 49 (serie). Propuesta de instalación.



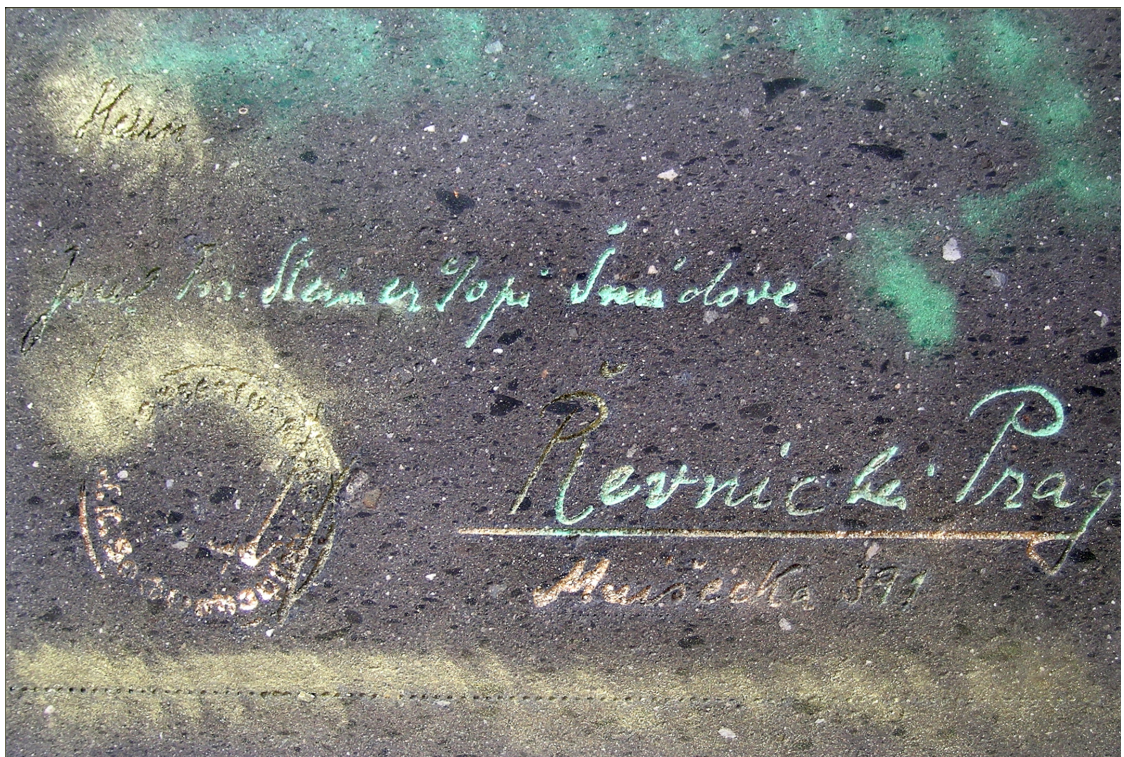
Imagen 50 (serie). Imagen digital de origen. Cadena de amuletos impresos con plotter de inyección de tinta. (14 X 57 cm)



Imagen 51. Sand blast intervenido con técnica mixta sobre piedra natural (40 X 40 cm)



Imagen 52. Sand blast a partir de archivo digital intervenido con técnica mixta sobre piedra natural (40 X 40 cm)



Imágenes 53 y 54. Sand blast a partir de archivo digital intervenido con técnica mixta sobre piedra cantera (40 X 60 cm)

Video

Con la intención de exprimentar diferentes formatos, llevamos a cabo un video en el cual se trabajaron imágenes fijas que físicamente forman parte de un libro, convertidas en una película con movimiento.

La cámara recorre el trabajo, se acerca y se aleja. Hojeamos el libro y fundimos las imagenes a través de disolvencias. Para respetar el formato del mismo, modificamos el medio, girando la pantalla o proyector al momento de presentar la película.

El trabajo original tiene 20 minutos de duración, con 4 proyecciones simultáneas en planos distintos. Estas tienen un desfase de 5 minutos entre una y otra. Las imágenes se complementan con una pista auditiva con música de Dmitri Shostakovich.

Para efectos de esta tesis, anexamos un DVD con una síntesis de 5 minutos.



Imagen 55. Vínculo de video

La creatividad no se crea ni se destruye, simplemente se transforma y adapta

Como se ha podido apreciar a lo largo de la investigación, la emergencia de los instrumentos digitales no sólo permitieron dar mayor eficiencia y control a las actividades productivas del ser humano, sino que su aplicación se extendió como herramientas de expresión y de apoyo a las actividades creativas, así como la optimización del uso de todos los sistemas periféricos que acompañan a la computadora en las disciplinas artísticas, que por sí mismo es un hecho irreversible en la realidad de la práctica artística y que impacta de diferente forma en las múltiples modalidades artísticas.

Por ejemplo, en el ámbito de la gráfica (grabado), la incursión de las NT permite la elaboración y reproducción de múltiples imágenes, que se produce ya sea a partir de las técnicas digitales, de los medios tradicionales, o bien de los medios mixtos, sino que en el propio hecho de su materialización, es decir su impresión de monotipos y experimentación artística. Lo anterior, refleja el nuevo repertorio de soluciones y formas de trabajo frente a las cuales se instala el artista, que permite desplegar originales alternativas creadoras.

Puede concluirse que la computadora es hoy una herramienta que se impone en la práctica artística, y en el caso de esta tesis se puede afirmar que influye como un factor realizador y creativo, dentro de las necesidades discursivas, y no como un instrumento que actúa como un fin en sí mismo. Al final de cuentas, es un individuo quien manipula el software y los periféricos.

En este trabajo se analizó de qué manera la computadora contribuye a la realización artística e influye en la expresión personal del artista, al permitir la realización de objetos, los cuales sin el apoyo de los medios digitales, habría sido imposible su ejecución, como ejemplo la obra “WIMPEL” realizada con el apoyo técnico de lo que se ha denominado como bordado electrónico.

Las NT no simplifican y economizan la actividad artística, siguiendo el principio físico de que la materia no se crea ni se destruye, simplemente se transforma, en el ámbito artístico sucede algo similar. Los instrumentos digitales promueven la creación artística través la experimentación tecnológica, que reafirma y coadyuva a reforzar los argumentos culturales y filosóficos que se han expuesto a lo largo de esta tesis.

Es destacable el hecho que se desarrollan principios estéticos propios de este medio y es de considerar también que el proceso creativo y el proceso de ejecución crean nuevos modelos estéticos, sin dejar de lado la participación del artista. De hecho, en algún momento se tendrá que abordar con mayor amplitud la discusión acerca de los cambios que se generan en las formas artísticas a partir del uso de las nuevas tecnologías, si se añaden éstas a los resultados obtenidos junto a la práctica tradicional.

¿Cuáles son las consecuencias para el arte en el futuro, debido a la irrupción de las NT? Aún es prematuro prever consecuencias para el arte; por ello habrá que esperar a que haya una masificación de estas técnicas de creación, que permitirá contrastar los resultados e impacto que generan en el espectador las imágenes digitalizadas, o bien la sensibilidad y el romanticismo.

Lo que sí se puede concluir, considerando ciertos límites, es que se debe tener en cuenta que la experiencia artística es muy individualista y que no depende solamente de las herramientas de las cuales echa mano el artista. El artista tiene una forma muy especial de actuar e interactuar con las computadoras, con sus periféricos y con las herramientas que este complejo sistema ofrece.

Es necesario un dominio de la técnica para obtener lo que el artista requiere, esto es, el refuerzo a su discurso creativo, el cual, desarrollado, se convierte en el discurso artístico. Asimismo, existe otra posibilidad, no contemplada en esta tesis y es el caso que el artista delegue a la máquina la responsabilidad técnica de ejecución. Esto puede llevarnos a determinar que el mérito del creador serán las ideas, por encima de las capacidades técnicas de ejecución.

Los medios tradicionales, cuando interactúan con los nuevos recursos tecnológicos, contribuyen con la experiencia estética y lejos de asignarle a aquellos un lugar muerto en la práctica artística los colocan en una postura de suma de resultados, para convertirlos en una práctica experimental enriquecedora y sincrética. Es claro que al ser la herramienta tecnológica un instrumento poderoso, permite al artista o productor de arte, facilidades, economía de recursos y mucho menos tiempo invertido para lograr “efectos artísticos” que tomarían más tiempo con las técnicas tradicionales, y donde el resultado obtenido no

necesariamente es el deseado, especialmente en los casos donde se deben incorporar ecuaciones y cálculos matemáticos para lograr animaciones, tridimensionalidades y perspectivas, por ejemplo, sin ser este el caso que nos ocupa.

Estos derroteros a su vez plantean interrogantes acerca de su contenido estético y su valor artístico. Esto transcurre, cuando, sin lugar a dudas se modifican las perspectivas de los razonamientos tradicionales. Es importante mencionar que se alteran los procesos creativos por la virtualidad y la velocidad de la ejecución, lo que obliga a los artistas, a los historiadores y críticos del arte a replantear y confrontar las teorías establecidas cuando la producción artística –sus técnicas- son diferentes.

En este orden de ideas, no sólo la generación artística se ve trastocada con la presencia de las NT, sino también la construcción del discurso artístico. La construcción metafórica del ser, el contenido alusivo que preserva el recuerdo desde una perspectiva crítica, y la fuerza con la que se imprimen las asociaciones potencian el significado de la memoria. Se trata de recuperar la memoria derogada, abolida y la identidad perdida. Este trabajo tiene una medida de redención, funge como acto recordatorio.

En este sentido habrá de interpretarse la reproducción desenfocada y borrosa del documento delator, como lo que es en realidad la evidencia de los actos de barbarie, que a su vez son metáfora de la dimensión histórica perdida, borrosa.

Esta estética planteada como recurso expresivo, las postales enviadas, las cartas encontradas, inquietan la memoria, la vida, la muerte, el luto que no existió, el llanto que no se produjo y el recuerdo como estandarte de vida. En las imágenes donde se observan las *piedras grises* se retoma solamente el nombre del pasajero del tren, quien portaba una maleta, la cual se identificaba con una etiqueta. Únicamente quedó, como resto material, la etiqueta con el nombre del pasajero. Se honra al pasajero horadando esta piedra, se le imprime un color, se detona la presencia oxidada, de lo pasado, de lo viejo. Se le rememora y homenajea dándole un brillo peculiar a la letra horadada, la imagen se diluye, se evapora en la memoria.

Como ya se mencionó páginas anteriores, *Piedras grises* ha sido descrita como: *una obra que está muy lejos de los cánones del arte narrativo. La imagen y el objeto que recibe*

el espectador parecen extraídos del olvido por lo que es una obra abierta que invita al público a reconstruir y crear su historia personal.

Como ya se mencionó en el capítulo 2, es pertinente señalar que algunas de las aportaciones a partir de la producción gráfica:

- La realización de obra en gran formato, impresiones únicas, ediciones variadas, sin ser ediciones numeradas.
- Uso de color, impresión de una misma placa con varios tonos de color, uso de chinée collée.
- Entintado a la “pouppée”.

Asimismo, se destacan los usos y límites de la incorporación de las NT en la elaboración y producción de imágenes.

- Uso de pre-prensa digital en la elaboración de acetatos, optimización de fotocopias y “neográfica” en la elaboración de los acetatos del fotohucogrado.
- El compromiso de no recurrir exhaustivamente a la reproducción gráfica para crear múltiples imágenes,
- Producción de obra digital de gran formato.
- Experimentación digital y de nuevas tecnologías de impresión en la elaboración de imágenes.
- Optimización de imágenes en pantalla.
- Uso de diferentes programas informáticos, software.
- Uso de *plotters*, impresoras láser, impresoras de inyección de tinta.

Finalmente, es necesario concluir que en todo acto creador lo que importa es la preponderancia del concepto. Es decir, no es suficiente tener habilidades creativas tradicionales si no se conocen las posibilidades digitales, y mucho menos la habilitación informática, que no capacita ni sensibiliza para poder emprender aventuras artísticas. Al final de cuentas el discurso pertenece al hombre, al artista, por tanto es un fin.

Al respecto se confirma, al menos en la esfera estética que la tecnología siempre es un medio para llegar a este fin. La tecnología, en el arte, siempre estará supeditada al discurso. Ello impone que surjan nuevas preguntas teóricas y nuevos filones para la expresión artística. ¿Se conforma una nueva visión y cosmovisión artística?, ¿por qué la solución es la imagen?, ¿por qué la palabra resulta insuficiente?

Éstas y otras preguntas irrumpen repentinamente, ante lo inefable y lo indecible se revaloriza el papel de la imagen como portadora, como síntesis compleja, epifánica, asombrosa, milagrosa de hechos, ideas, memoria y sentimientos, que transversalmente, gracias a las NT permiten expandir la construcción de posibilidades y conceptos artísticos, donde el discurso se abre ante una gama, un “pantone” inmenso de resignificación y reappropriación.



Imagen 56. Sand blast a partir de archivo digital intervenido con técnica mixta sobre piedra cantera (30 X 30 cm)

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Fuentes de consulta

Bibliografía

- Abbaganano, Nicola. (1996) **Diccionario de Filosofía**. Quinta reimpresión. México, Fondo de Cultura Económica.
- Acha, Juan. (2001) **Teoría del Dibujo**. México, Editorial Porrúa.
- Adorno, Theodor W., (1994) **Actualidad de la Filosofía, Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo**. Buenos Aires, Planeta Agostini.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, M. (1975) **Dialéctica Negativa**. Madrid, Taurus.
- Adorno, Theodor W.; Horkheimer, M. (2006) **Dialéctica de la Ilustración**. Octava Edición. Madrid, Trotta
- Adorno, Theodor W. (2005) **Dialéctica Negativa. La Jerga de la Autenticidad**. Madrid, Akal.
- Adorno, Theodor W. (2006) **Teoría Estética**. Madrid, Trotta.
- Adorno, Theodor W. (2006) **Mínima Moralia, Reflexiones desde la vida dañada**. Segunda reimpresión. Madrid, Akal Editores.
- Agamben, Giorgio. (2001). **Medios sin fin. Notas sobre política**. Valencia, Pre-textos.
- Amishai-Maisels Z. (1986) **The use of biblical Imagery to interpret the Holocaust, Proceedings of the Ninth World Congress of Jewish Studies. Volumen II**. Jerusalem: World Union of Jewish Studies.
- Barthes, Roland. (1995) **Lo Obvio y lo obtuso**. Barcelona, Páidos.
- Barthes, Roland. (2001) **La torre Eiffel. Textos sobre la imagen**. Barcelona, Páidos
- Benjamin, Walter. (2003) **La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México, Editorial Itaca.
- Benjamín, Walter. (2003) **La Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica**. México, Editorial Itaca.
- Blas Galindo, Carlos; Bela Gold. (2000) El libro de la memoria. En: Catálogo Digital. **El libro de la memoria**. México, Museo Nacional de la Estampa.
- Bourriaud, Nicolas. (2007) **Postproducción**. Segunda Edición. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Bozal, Valeriano. (1999) La Balsa de la Medusa. En : Vilar, Gerard **Historia de las Ideas Estéticas y de las Teorías Artísticas Contemporáneas**. Volumen II. Madrid, Visor Editores
- Casini, Leonardo. (1974) **Storia e umanesimo in Feuerbach**. Bolonia, Il Mulino.
- Celan, Paul. (1989) **Panorama de la Poesía Judía Contemporánea**. Buenos Aires, Proyectos editoriales.
- Cofré Lagos, Juan Omar. (1991) **Filosofía del Arte y la Literatura**. Santiago, Valdivia FONDECYT, Universidad Austral de Chile.
- Danto, Arthur. (1999) **Después del fin del arte**. Barcelona y Buenos Aires, Paidós Ibérica.
- Danto, Arthur. (2005) **El abuso de la belleza: La estética y el concepto del arte**. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Derrida, Jacques. (1998) **Memorias para Paul De Man**. Barcelona, Gedisa.
- Derrida, Jacques. (2001) **La verdad en pintura**. Buenos Aires/México, Paidós.
- Dresden, Samuel (1968) **Humanismo y Renacimiento**. Virgina, Ediciones Guadarrama.
- Duchrow, Ulrich. (1972) Die Frage nach dem neuen Menschen in theologischer und marxistischer Anthropologie. En: Fletscher, Iring. **Marxismus Studien**. VI serie, Tubinga, Mohr-Siebeck.
- Dyaz, Antonio. (1999) **Mundo Artificial**. Madrid, Ediciones Temas de hoy.
- Eco, Umberto. (1984) **Obra Abierta**. Barcelona, Ariel.
- Echegoyen Olleta, Javier. (1984) **Historia de la Filosofía**. Volumen 2. Barcelona, Ariel.
- Eder, Rita (2000) El libro de la memoria. En: Catálogo Digital. **El libro de la memoria**. México, Museo Nacional de la Estampa.
- Elias, Norbert. (1997) **El proceso de la civilización**. Madrid, Fondo de Cultura Económica.
- Elias, Norbert. (1999) **Los alemanes**. México, Instituto José María Luis Mora.
- Espinosa, Elia. (2008) **El espacio múltiple y el ethos en su performance**. México, UNAM.
- Fleisher, Helmut. (1972) Zum marxistischen Begriff der Humanität. En: Fletscher, Iring. **Marxismus Studien**. VI serie, Tubinga, Mohr-Siebeck.
- Foster, Hal. (2004) **Archivos y Utopías en el Arte Contemporáneo**. Madrid, Akal.
- Freud, Sigmund. (1985) **El Malestar en la Cultura**. México, Editorial Iztaccíhuatl.
- Freud, Sigmund. (1977) **Moisés y la religión moteísta**. Madrid, Alianza.
- Fukuyama, Francis. (2002) **Our Posthuman Future. Consequences of the Biotechnology Revolution**. New York, Picador Editions.
- Hasenhüttl, Gotthold. (1974) **Ein Dialog mit Jean-Paul Sartre**. Colonia, Styria.

- Heidegger, Martín. (1996) **El origen de la obra de arte, Caminos del bosque**. Madrid. Alianza.
- Horkeimer, Max. (1944) **Dialéctica del Iluminismo**. Barcelona, Ariel
- Irujo, Julián. (2008) **La Materia Sensible**. Madrid, Blume.
- Kadenbach, Johannes. (1970) **Das Religions Versuindnis van Karl Marx**. Viena, MunichPaderborn.
- Kant, Immanuel. (1981) **Crítica de la razón práctica**. Segunda edición. Madrid, Espasa-Calpe.
- Kant, Immanuel. (1994) **Fundamentación de la metafísica de las costumbres**. Madrid, Espasa-Calpe.
- La Capra, Dominick. (1998) **History and Memory after Auschwitz**. New York, Cornell University Press.
- Lacroix, Jean. (1961) **Le sens de l'athéisme moderne**. Paris, Tournai.
- Le Goff, Jacques. (2006) **Pensar la Historia**. Barcelona, Paidós Ibérica.
- Le Goff, Jacques. (1991) **El orden de la memoria**. Barcelona, Paidós.
- Lévinas, Emmanuel. (2003) **Algunas reflexiones sobre la Filosofía del hitlerismo: El mal elemental**. México, Fondo de Cultura Económica.
- Lévinas, Emmanuel. (1993). **El tiempo y el otro**. Buenos Aires, Paidós Ibérica.
- Lévinas, Emmanuel. (1997). **Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad**. Madrid, Ediciones Sígueme.
- Lubac, Henry de. (1967) **El drama del humanismo ateo**. Madrid, Epesa.
- Lloret, Carmen. (2001) El Dibujo del fin del milenio. En: Vélez Cea, Manuel El **Dibujo del fin del milenio**. Valencia. Universidad de Granada.
- Magris, Claudio. (2007) **El tallo entre las piedras**. México, Cal y Arena.
- Marchán Fiz, Simón. (1997) **Del Arte Objetual al Arte Conceptual**. Madrid, Akal Editores.
- McLuhan, Marshall. (1964) **Understanding Media; The Extensions of Man**. Boston, Signet Books.
- Mirandola, Juan Pico de (1993) **Oración sobre la dignidad del hombre**. México, Editorial Coyoacanense.
- Neher, André. (1997) **El Exilio de la Palabra**. Barcelona, Riopiedras.
- Oundersdijn, Frans. (1972) **Kritische Theologie als Kritik der Theologie**. Munich, Kaiser.
- Oz, Amos. (2007) **La historia comienza. Ensayos sobre literatura**. México, Fondo de Cultura Económica / Siruela.
- Pfeil, Hans. (1961) **Der atheistische Humanismus der Gegenwart**. Aschaffenburg, Munich-Paderborn.
- Post, Werner. (1969) **Kritik der Religion bei Karl Marx**. Munich, Kösen Verlag.
- Real Academia de la Lengua Española. (2005) **Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española**. Dos tomos, Madrid, Real Academia de la Lengua Española.
- Reina, Casiodoro de. (1960) **La Santa Biblia: Reina-valera**. New York, American Bible Society
- Ricoeur, Paul. (1985) **Tiempo y Relato**. Tomo III, Paris, Senil.
- Sáinz, Luis Ignacio. (2003) **El dibujo como proceso de configuración para la enseñanza del diseño de la comunicación gráfica de Bela Gold y Francisco Gerardo Toledo Ramírez**. México, Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco.
- Schnaider, E. (1972) **Die Theologie und Feuerbachs Religionskritik**. Gotinga, Vandenhoeck-Ruprecht.
- Semprún, Jorge. (2002) **La escritura o la vida**. Barcelona, Tusquets.
- Steven Best y Douglas Kellner. (2001) On the road to the posthuman. En: **The Postmodern Adventure: Science, Technology and Cultural Studies at the Third Millennium**. New Jersey, Guilford.
- Sypher, Wylie. (1974) **Literatura y Tecnología. La visión enajenada**. México, Fondo de Cultura Económica.
- Toker, Eliahu. (1989) **Panorama de la Poesía Judía Contemporánea- Celebración de la Palabra**. Buenos Aires, Mila Editores.
- Traverso, Enzo. (2001) **La historia desgarrada**. Barcelona, Herder.
- Traverso, Enzo. (2003) **La violencia nazi. Una genealogía europea**. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Universidad Urbaniana. (1980) **Diagnosi dell'ateismo contemporaneo**. Roma-Brescia, Universidad Urbaniana Press.
- Virilio, Paul. (1996) **El arte del motor. Aceleración y realidad virtual**. Buenos Aires, Manantial,
- Virilio, Paul. (1997) **El procedimiento silencio**. Barcelona, Paidós.
- Wackenheim, Charles. (1963) **La Faillite de la religion d'après Karl Marx**. Paris, Presses universitaires de France.
- Weger, Karl. H. (1986) **La crítica religiosa en los tres últimos siglos**. Barcelona, Herder.
- Wellmer, Albrecht, Vicente Gómez. (1994) **Teoría Crítica y Estética, Dos Interpretaciones de Th. W. Adorno**. Valencia, Editor Universidad de Valencia.

Wiesel, Elie. (1974) *Art and Culture after the Holocaust*. En: Fleitschner, Eva **Auschwitz: Beginning of a New Era? Reflections on the Holocaust**. New York, Ktav.

Wiesental, Simon. (1989) **El libro de la memoria judía, Calendario de un martirologio**. México, Panorama.

Xhaufflaire, Marcel. (1970) **Feuerbach et la théologie de la sécularisation**, París, Gallimard.

Yates, A. Frances. (1966) **The art of Memory**. Chicago, The University of Chicago Press.

Zapett, Adriana. (1998) **Arte Digital**. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Hemerografía

ARS. (2003) *Processos Computacionais Evolutivos na Arte*. En: Revista- **Publicacao do Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicacoes da Universidade de Sao Paulo**. Sao Paulo, Universidade de Sao Paulo, pp 47-45.

Domínguez Hernández, Javier. (2005) *Crítica Pluralista y Filosofía del Arte en Arthur Danto*. En: **Estudios de filosofía**, número 31, Primer semestre, Universidad de Antioquía, pp. 27-38.

Elias, Norbert. (1979) *La autoridad del pasado*. En memoria de Theodor W. Adorno. **Nexos**. Número 20. pp. 19-25

Enrique Lynch. (2002) *La verdad en pintura*. Jaques Derrida. En: **Revista Letras Libres**. Número 4, Enero 2002; Madrid, p.80.

Fiori Arantes, Otilia. (2004) *Testemunhos*. En: Museo Lasar Segall, **O livro da memória: testemunhos**. Sao Paulo, Museo Lasar Segall.

Futoranski, Luisa. (1999). *Las tres bombas de Paul Virilio*. En: **Letralia. Tierra de Letras**, Número. 67, abril de 1999. Cagua.

García, Imelda. (2008) *Hallan refugio tras el Holocausto*. En: **Diario Reforma**. Mayo, 2, 2008, sección Nacional, México.

Galard, Jean. (2006) *La obra exapropiada. Derrida y las artes visuales*. En: **Escritura e imagen**. Número 2, Madrid, Universidad Complutense. Julio-Diciembre 2006. p.57-70.

Glantz, Margo. (2000) *Paul Celan en el fondo...* En: **Fractal. Revista trimestral**, número 17, abril junio, México.

González Rosas, Blanca. (2006) *Brevísimos*. En: **Globalización, sensibilidad y poéticas predominantes**. Agosto.

Ibarlucía, Ricardo. (2005) *Paul Celan y el Tango de la muerte*. En: **Nuestra memoria**, año XI, núm. 25, junio de 2005.

Montaño Garfías, Erika. (2005) *Instan a aprender a leer y escuchar a Levinas, humanista del otro hombre*. En: **La Jornada**. Domingo 11 de diciembre de 2005. México

Yoshúa, Abraham. (2005) *El largo duelo del holocausto*. En: **El Clarín**. Mayo 10 de 2005, Buenos Aires.

Zamora, José. (2000) *Estética del Horror. Negatividad y representación después de Auschwitz*. En: **Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política**. Número 23, diciembre 2000.

Zendejas, Francisco. (1974) *Libros sobre artes visuales*. En: **Revista Artes Visuales**. Número 4, México.

Recursos electrónicos

Barreto, Daniel. (2005) *Entrevista a Manuel Reyes Mate. Recordar es reconocer la actualidad de la injusticia pasada*. En: **La provincia/Diario de las Palmas**, 18 de enero de 2005. (Internet) Disponible en: <http://www.aulas.ulpgc.es/aleman/documentos/entrevreyesmate.pdf> [Acceso 4 de marzo de 2007]

Castilla, Adolfo. (2003) *El posthumanismo toma cuerpo de naturaleza en la sociedad*. (Internet) Disponible en: http://www.tendencias21.net/El-posthumanismo-toma-cuerpo-de-naturaleza-en-la-sociedad_a115.html [Acceso 5 de marzo de 2008]

Celan, Paul. (2000) **Gesammelte Werke in sieben Bänden. Hg. von Beda Allemann und Stefan Reichert unter Mitwirkung von Rolf Bücher**. Dritter Band. Frankfurt. (Internet) Disponible en: http://www.ph-heidelberg.de/wp/steinbre/docs/texte/celan_meridian_auszuege.pdf. [Acceso 27 de septiembre de 2006]

Delgado González, Ignacio F. (2001) *Estudios Filosóficos*. En: **Revista Observaciones Filosóficas**. Volumen 50, numero 144 pp. 261-290. Disponible en: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=54961> [Acceso en 30 de marzo de 2007]

Fajardo, Carlos. (1999) **Hacia una estética de la cibercultura**. (Internet) Disponible en: http://www.ucm.es/info/especulo/numero10/est_cibe.html [Acceso 6 de marzo de 2008]

Gómez Isla, José. (2006) **Imagen digital: lecturas híbridas**. (Internet) Disponible en: <http://www.ucm.es/info/univfoto/num1/pdf/hibridas>. [Acceso 13 de septiembre de 2008]

Grot, B. (1970) **Humanismo ateo**. (Internet) Disponible en: http://www.mercaba.org/DicTF/TF_humanismo_3.htm [Acceso en 4 de mayo de 2007]

Guasch, Ana. (2007) **Arte y Globalización**. (Internet) Disponible en: <http://www.e-fagia.org/disfagiamagArtAntroGuash.html> [Acceso 5 de abril de 2008]

Lino, Gerardo. (2007) Campo de lo dado y de lo posible. En Lector de pruebas, **La quinta columna**. (Internet) Disponible en: http://www.laquintacolumna.com.mx/2007/marzo/columnistas/colu_lectorpruebas_140307.html [Acceso 4 de agosto de 2007]

Lodoño, Felipe; Valenciu M. (2004) **Diseño Digital**. Disponible en: <http://www.disenovisual.com/temas/temas.php?id=32> [Acceso 3 de mayo de 2006]

Piñeiro, Liliana. (2007) Paul Celan. Poesía de muerte. En: **Meridiana Revista Digital**. (Internet) Disponible en www.meridianacelan.blogspot.com, [acceso 24 de agosto de 2007]

Pilatowsky, Mauricio. (2004) **Derrida, Yerushalmi y El Moisés de Freud. Identidad, Memoria e Historia**. (Internet) Disponible en: <http://www.ifs.csic.es/holocaustos/textos.htm> [Acceso 24 de noviembre de 2007]

Pomerantz, Laura. (2004) **Una escriba conceptual**. (Internet) Disponible en: http://www.arteven.com/bela_gold_textos.htm [Acceso 23 de mayo 2005]

Rivera Rápalo, Melba Julia. (2008) **La obra abierta: una metáfora epistemológica (Un acercamiento a la propuesta estética de Umberto Eco)**. (Internet) Disponible en: http://www.sabersinfin.com/index.php?option=com_content&task=view&id=271&Itemid=89 [Acceso 11 de noviembre de 2008]

Romero, Anibal. (2004) **Benjamin: Estética y Nazismo**. (Internet). Disponible desde: <http://anibalromero.net/Walter.Benjamin.estetica.pdf> [Acceso 24 de febrero de 2007]

Traverso, Enzo. (2003) **La herencia de un marxismo pesimista. En el centenario del nacimiento del filósofo Theodor W. Adorno**. (Internet) Disponible desde: http://www.okde.org/keimena/adorno_et_251203_es.htm [Acceso 12 de octubre de 2008]

Toledo, Damian; Löffler, T. (2006) **El arte toma vida?** (Internet) Disponible en: <http://www.proyecto-biopus.com.ar/emiliano/catedras2006/inter3/textos/toledo-loffler-3.pdf> [Acceso 13 de enero de 2009]

Varios. (1985) **Textos literarios**. (Internet) Disponible en: www.bamah.org/lomdim/luaj/Textosliterariosshabat.doc [Acceso 05 de abril de 2008]

Vasquéz Rocca, Adolfo. (2005) **La crisis de las vanguardias y el debate Modernidad-Postmodernidad**. (Internet) Disponible en: <http://www.criticarte.com/Page/ensayos/text/ModernPostmodern.html> [Acceso 23 de enero de 2007]

Zamora, José. (1997) Theodor W. Adorno y la praxis necesaria. Prolegómenos a una propuesta de ética negativa. Enrahonar: **Quaderns de filosofia** (Internet), número 28 pp. 23-28. Disponible desde: <http://ddd.uab.es/pub/enrahonar/0211402Xn28p23.pdf> [Acceso 3 de noviembre de 2008]

Conferencias y Congresos

Foro Internacional de Estocolmo sobre el Holocausto. Wiesel, Elie. (2000) **Discurso**. Montevideo.

III Seminario de Filosofía de la Fundación Juan March. Reyes Mate, Manuel. (2003) Primera Conferencia. **Primo Levi, el testigo. Una semblanza en el XX aniversario de su desaparición**. Madrid. La filosofía después del Holocausto.

Recepción del Premio por la Paz, otorgado por los libreros alemanes. Semprún, Jorge. (1994) **Fránkfort**. Berlín.

Taller. Como Definir el Arte Actual. González Rosas, Blanca. (2006) **Brevísimos**. México, Septiembre 2006.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.

Trayectoria profesional y académica

Bela Gold es maestra en Artes Visuales por la UNAM y Bachelor of Fine Arts por la Bezalel Academy of Art and Design, de Jerusalem, Israel, y actualmente es profesora -investigadora de la Universidad Autónoma Metropolitana – Azcapotzalco, donde entre otras actividades fue coordinadora para la creación de la licenciatura en Arte y Diseño de esa casa de estudios, proyecto en espera de su presentación y aprobación. Ha sido distinguida con el reconocimiento al perfil y trayectoria por el PROMEP-SEP, para el período 2003-2009. Así como al ser nombrada artista honoraria del Taller gráfica digital del Centro Multimedia en el Centro Nacional de las Artes. Es autora del libro *El dibujo como proceso de configuración para la enseñanza del diseño*, galardonado como el mejor libro electrónico editado, publicado por la UAM-Azcapotzalco.

Su producción como creadora artística figura en museos y colecciones de Mexico, Israel, Estados Unidos, Brasil, El Vaticano, Colombia, Ecuador, principalmente. Ha sido acreedora de diversos premios, menciones y becas: Mención Honorífica en el premio al Grabado Herman Sctruck, en Israel en 1975, premio en Pintura 1a. Bienal Nacional de Pintura Nestlé, en Mexico 1992, Gran Premio Omnilife 2000 Guadalajara Jalisco en Gráfica / Grabado, y Mención Honorífica en la 2a. Bienal Nacional de Pintura y Grabado Alfredo Zalce, Michoacán, México, entre otros. Ha sido acreedora a la beca que otorga el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes- para el intercambio de Residencias Artísticas México-Canadá, en el *Banff Center for the Arts* y miembro del Sistema Nacional de Creadores del Arte, 2001 a 2007.

Adicionalmente ha expuesto en forma individual en más de 50 ocasiones, entre las que se encuentran *El libro de la memoria* en el Museo Nacional de la Estampa, México; *El libro de la memoria-evidencias* en el Museo Judío, Praga, y en el Museo de Sitio de Terezin también en la República Checa; colectivamente, en los proyectos *Wondering library* y *The Souvenir Art Exhibition* en dos ocasiones en los eventos oficiales colaterales en la Bienal de Venecia. En lo que corresponde a su participación en exposiciones colectivas ha participado en más de 100 exhibiciones. Su obra se asocia temáticamente con la cultura judía y ha desarrollado especialmente material sobre el Holocausto, enfatizando en la lucha contra la intolerancia, la xenofobia y el racismo. También ha incursionado en la experimentación y utiliza elementos de collage, dibujo, huecogrado, intaglio y técnicas mixtas, neográfica y medios electrónicos. Así como en el grabado autónomo y conceptual y el dibujo expandido (dibujo sobre piedra y otros materiales), el bordado electrónico y su aplicación sobre tela y el dibujo sobre tela de gran formato. Derivado de sus experimentos artísticos ha incursionado en la producción de libros objeto artesanales relacionados con la gráfica digital en pequeño y gran formato.

El trabajo realizado le ha permitido ilustrar diversas publicaciones como son: la revista Casa del Tiempo y la revista Tiempo de Diseño, ambas de la UAM, la revista Ciencias de la Academia Mexicana de Ciencias y la revista Letras Libres, entre otras. Ha participado con artículos y obra plástica en libros y revistas, así como en conferencias, seminarios, mesas redondas y foros de discusión, en México y en el extranjero, abordando temas relacionados con la producción artística, la estética y el empleo de las nuevas tecnologías.

Finalmente, se ha desempeñado en diversos Comités de selección de candidatos para becas de posgrado y estancias de investigación por parte de la Secretaría de Relaciones Exteriores, y como jurado en diversos concursos de creación artística de las entidades federativas de nuestro país, así como ha participado en la serie *Arte en construcción* del Canal 22, de la Fundación JUMEX.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.